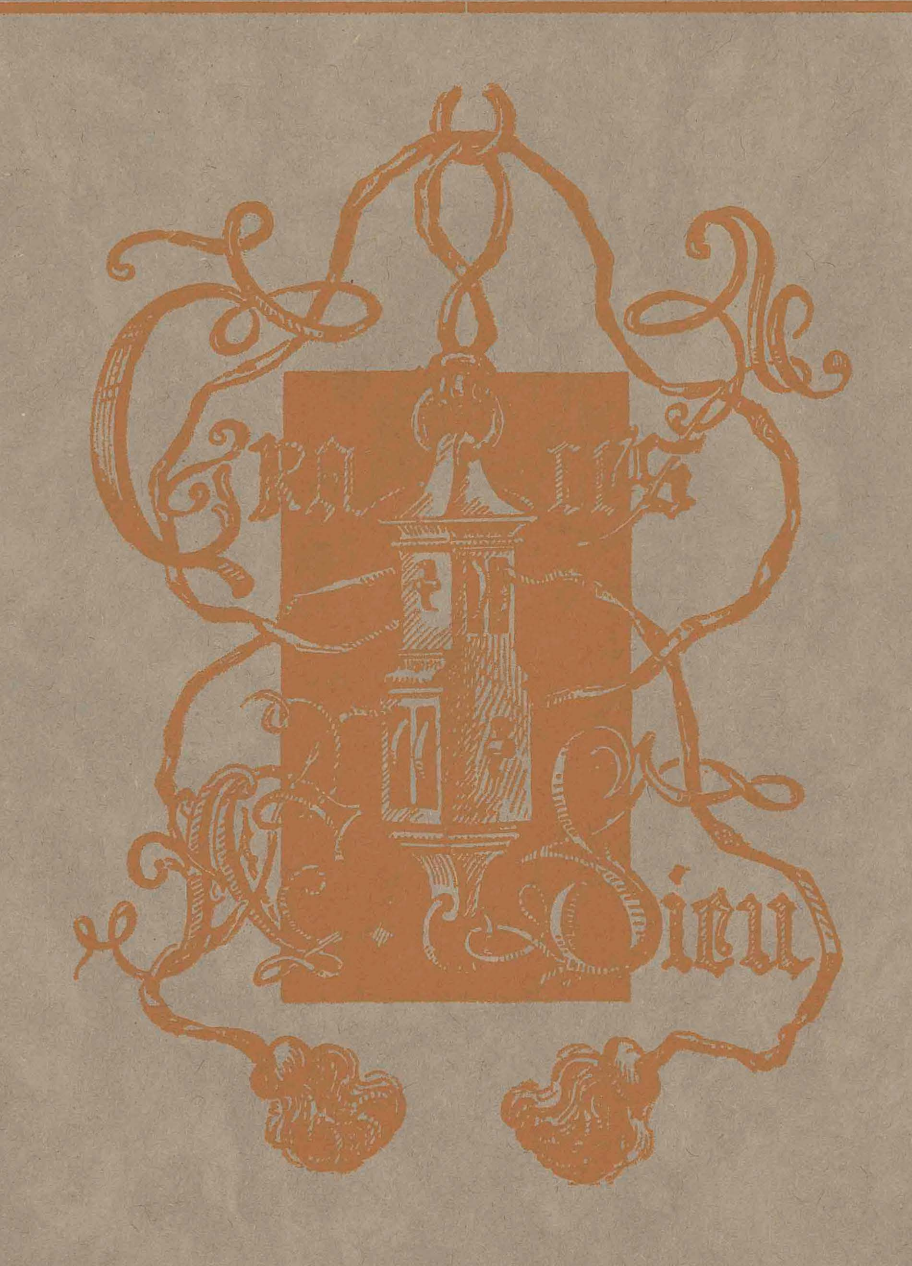
COLLECTION RENDERS

G. HULIN de LOO — Edouard MICHEL



BRUGES

à Monsieur Arth. Laes
conservateur adjoint des Musées Royaux
de Bruxelles.

Hommage du Collectionneur.

L. Reinders



LES PEINTURES PRIMITIVES

DES XIVe - XVe & XVIe SIÈCLES

DE LA

COLLECTION RENDERS

A BRUGES

Il a été imprimé de cet ouvrage 250 exemplaires dont 150 numérotés vendus au profit de la " Société des Amis du Musée de Gand " et 100 exemplaires hors commerce.

N° hors Commerce

LES PEINTURES PRIMITIVES

DES XIVe - XVe & XVIe SIÈCLES

DE LA

COLLECTION RENDERS

A BRUGES

(Exposition Burlington House, Londres, Janv.-Févr. 1927)

AVEC UNE INTRODUCTION PAR

G. HULIN de LOO

ET DES NOTICES PAR

Edouard MICHEL

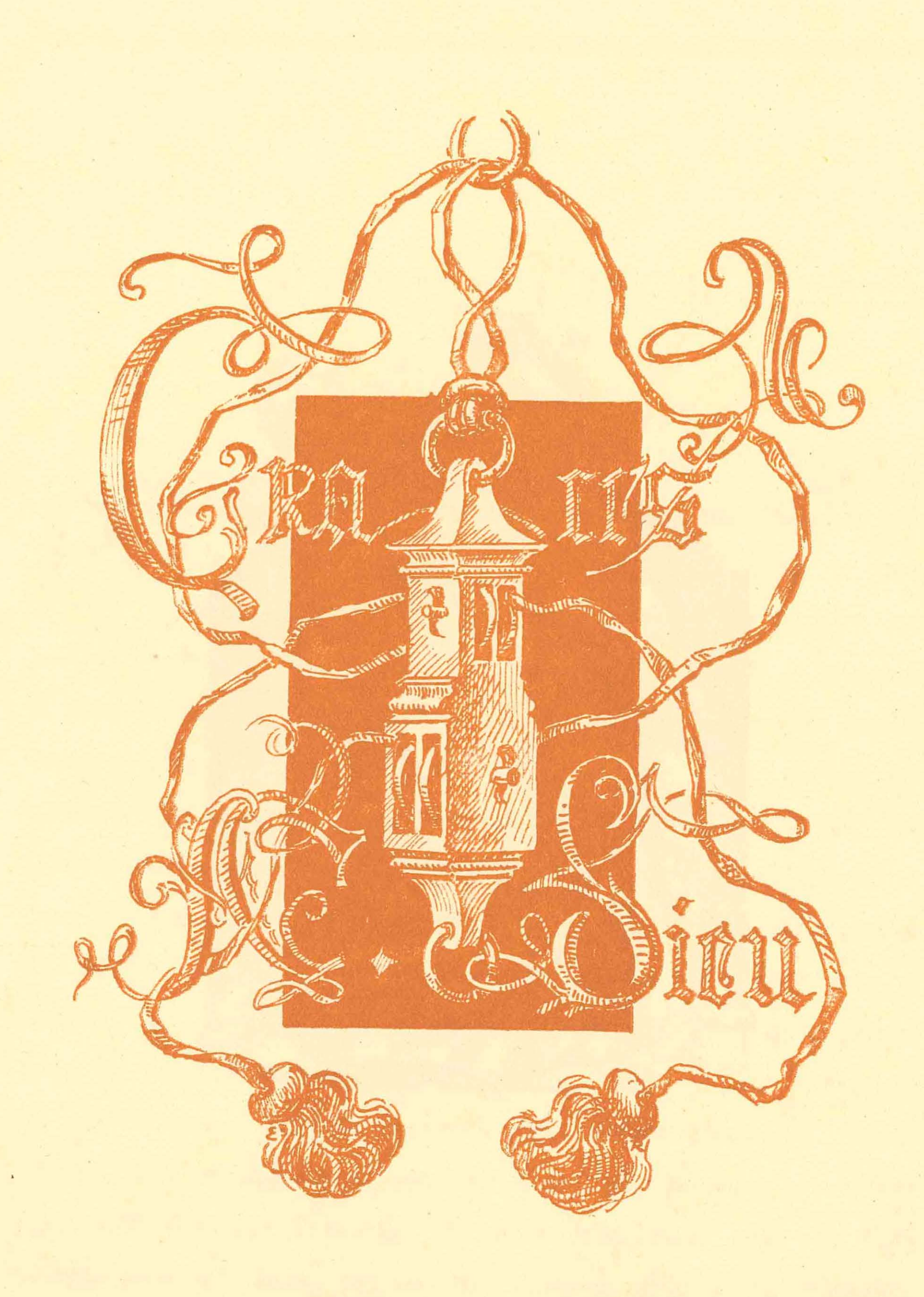
LONDRES
B. T. BATSFORD Ltd, 94, High Holborn

BRUGES
Firme CHARLES BEYAERT, Editeurs

MCMXXVII

Composé et imprimé
par " Les Presses Gruuthuuse "
(Ch. Beyaert — Houdmont-Cortvriendt)
Bruges — 1927

PRINTED IN BELGIUM.


Gra ces
A · Dieu



ont été faits alors que le tableau totalement repeint, ne permettait pas d'apercevoir l'état de conservation ni la facture de la peinture cachée.

Pour ceux-là même qui ont l'habitude de suivre les ventes et de fréquenter les marchands, les œuvres ici rassemblées seront des surprises; presque toutes sont des trouvailles personnelles et sortent pour la première fois de l'obscurité: M. Renders est au suprême degré un dénicheur. Qui aurait cru possible qu'on pût tirer de l'ombre d'une maison belge une œuvre typique de cet ancêtre de la peinture rhénane dont la mystérieuse personnalité est étiquetée du nom de convention : « Meister Wilhelm »? Plus sensationnelle encore est l'apparition d'un Crucifiement peint dans la manière Siennoise par un des peintres (francais? franco-flamand ?) qui travaillaient pour le duc de Berry, comme en témoignent les armes peintes sur la reliure de l'Evangile tenu par saint Jean. Jusqu'à présent ce n'était que par l'enluminure (par exemple dans les Heures du Duc de Berry à Bruxelles) que nous savions à quel point nos artistes s'étaient italianisés dans les premières années du XVme siècle. — Le Christ de Pitié Bénédictin, peinture flamande du deuxième quart du XVme siècle, reste un problème pour tous les connaisseurs. — Citerai-je la belle Vierge de Jean Gros par Rogier van der Weyden ? Celle-là du moins a naguère fait partie d'une collection brugeoise quelque peu connue, bien qu'elle



ait échappé à l'attention générale jusqu'à sa publication dans le Burlington Magazine, — mais la petite Vierge allaitante du même, œuvre de jeunesse encore toute inspirée de son maître Robert Campin, n'était connue que par des copies. — Aucun des nombreux auteurs qui se sont occupés de Memlinc n'a cité ni connu la jolie petite Vierge en rouge, représentée dans une chambre, où nous croyons reconnaître une peinture de jeunesse de ce maître.

Ces œuvres de premier plan ont été réellement devinées par M. Renders. C'est que, à la différence de beaucoup de grands collectionneurs de nos jours, il est un véritable connaisseur, à l'œil des plus exercé, étudiant à fond, par des comparaisons personnelles, la technique des maîtres. Bien des historiens de l'art, auteurs de gros volumes, pourraient envier sa connaissance pénétrante du tableau et aussi l'intérêt passionné qu'il lui porte, car à la racine de tout effort prolongé et triomphant il faut qu'il y ait un grand amour.

Par expérience personnelle, je suis particulièrement à même d'apprécier en connaissance de cause les résultats inespérés atteints par le collectionneur brugeois : ayant pour la Société des Amis du Musée de Gand, dès son origine, pris une part active aux laborieuses chasses qui lui ont permis de transfigurer ce Musée, je sais quelle somme d'efforts inlassables il faut pour réaliser d'heureuses acquisitions

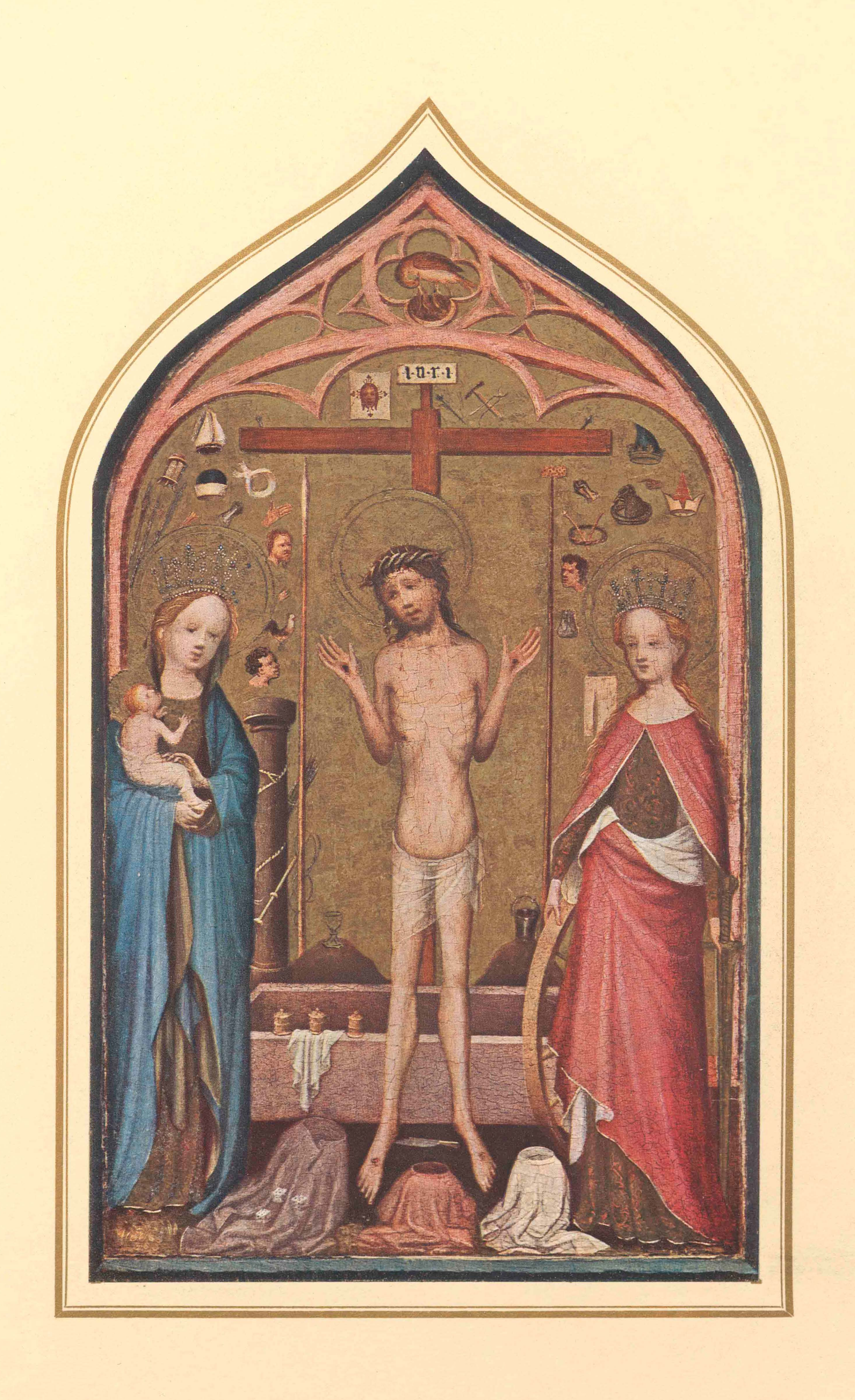


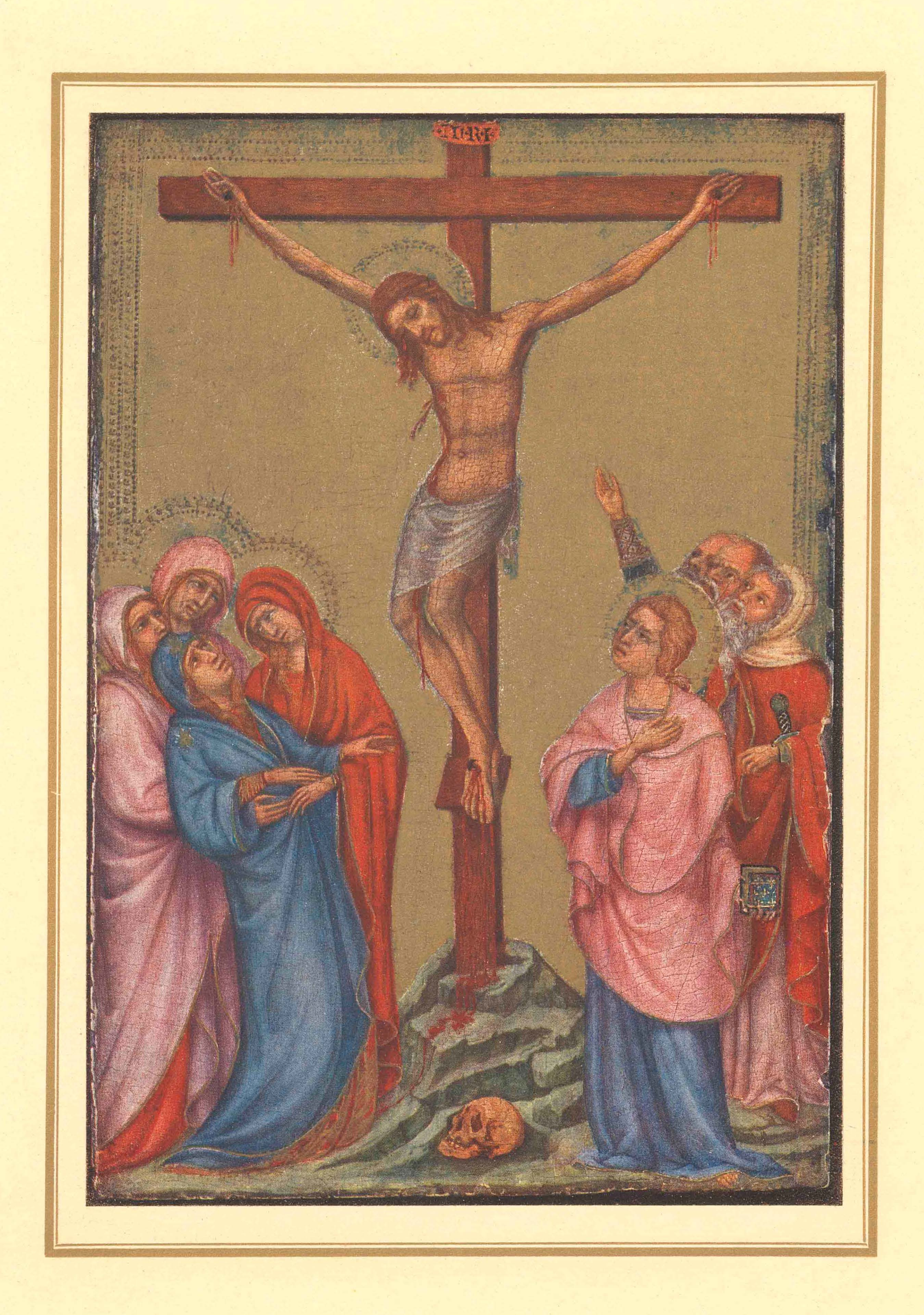
avec des moyens très limités. — Aujourd'hui que le Gouvernement a réduit au septième le pouvoir d'achat d'un subside déjà infime avant guerre, notre société voit son activité presque totalement paralysée et par là le développement du musée gantois arrêté, juste au moment où la nécessité économique fait sortir des familles belges leurs derniers trésors d'art.

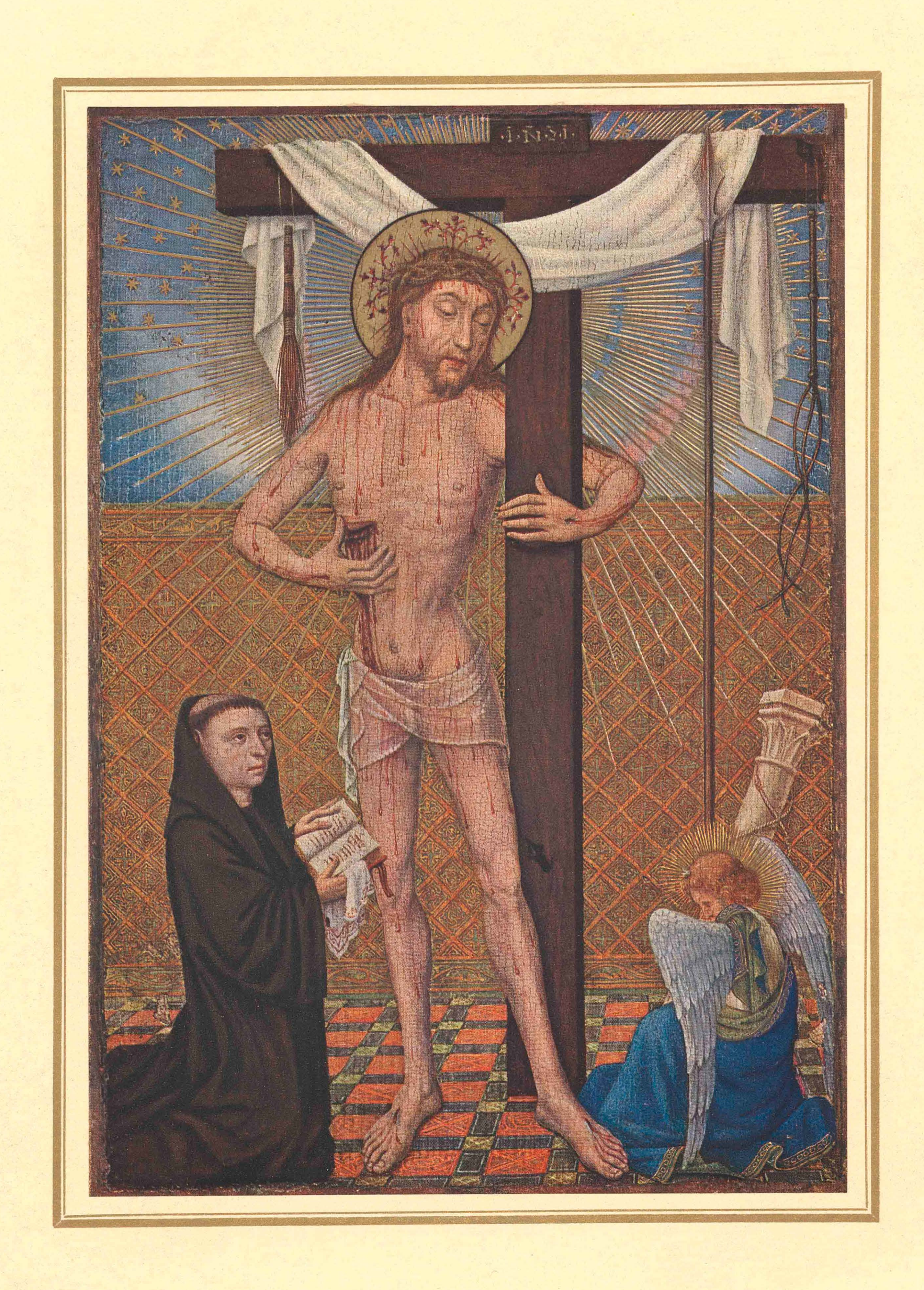
Pour venir au secours de cette détresse, Monsieur Renders offre généreusement le produit entier de la vente du présent ouvrage que mon ami M. Edouard Michel a bien voulu écrire dans la même pensée. Le président des « Amis du Musée de Gand » tient à leur présenter l'expression publique de sa reconnaissance.

Hulin de Loo.








·I·N·R·I·







MAITRE DE LA SAINTE VERONIQUE DIT MEISTER WILHELM. CHRIST DE PITIE ENTRE LA VIERGE ET SAINTE CATHERINE.

Panneau de chêne : H. 41 cms. L. 24 cms.

NOUS avons ici une des plus charmantes et des plus caractéristiques productions de la primitive Ecole de Cologne, à l'instant où sa personnalité commence à se dégager des formules plus ou moins générales d'un art dit « européen ou universel ». Dans cette période qui embrasse environ le dernier quart du XIV[e]. siècle et les trente premières années du siècle suivant nous verrons nettement s'individualiser les grands courants de tendances, de techniques et de doctrines qui vont, dans la peinture de panneaux, respectivement former l'Ecole Française, l'Ecole des Pays-Bas et l'Ecole du Rhin.

On a réuni sous le nom conventionnel de Meister Wilhelm les œuvres d'un mysticisme très doux et très prenant qui, sous l'influence sans doute de prédicateurs et d'écrivains comme les dominicains Eckhart († vers 1327) et Tauler († vers 1361) comme le Frère Prêcheur Henri de Suso († vers 1365) se développeront en grand nombre sur cette terre du Rhin, toute pétrie par les abbayes et les couvents.

Cette appellation du reste est arbitraire. La Chronique du Limbourg pour l'année 1380 nous parle bien d'un célèbre Meister Wilhelm qui aurait été un peintre fameux travaillant à Cologne; les comptes d'autre part mentionnent entre 1358 et 1372 Meister Wilhelm von Herle qui aurait reçu en 1370 un salaire rémunérateur pour des peintures faites dans le nouveau livre des Métiers, mais ces œuvres n'existent plus, et ce n'est qu'après la mort de Meister Wilhelm disparu vers 1372-1373 que nous voyons fleurir le style propre, tout imprégné d'un intime sentiment religieux, qui marque les débuts de l'Ecole de Cologne. Aussi a-t-on pensé plus récemment à un élève de Wilhelm de Herle, appelé Hermann Wynrich von Wesel qui semble dominer l'art colonais vers 1390 et dont l'activité nous est connue par des documents de 1378 à 1413-14.

En l'absence de preuves concluantes cependant, il semble actuellement préférable de grouper sous le nom plus vague du Maître de la Sainte Véronique tout cet ensemble de peintures comprenant parmi les pièces les plus remarquables : un certain nombre de volets représentant les scènes de l'enfance du Christ et formant une des parties de l'autel des Clarisses (aujourd'hui à la Cathédrale de Cologne); la Madone à la fleur de pois de Nuremberg avec Ste. Catherine et Ste. Barbe; les volets d'une Madone semblable au Musée de Cologne; la Ste. Véronique à la Pinacothèque de Munich; une petite Crucifixion du Musée Walraff - Richartz à Cologne

(reproduite dans Reiners : Die Kölner Maler Schule, pl. X) et un charmant petit triptyque de l'Adoration des Mages qui fut exposé en 1904 à Düsseldorf et qui appartenait alors au Freiherr von Schorlener-Lieser (reproduit dans Zeitschrift für chr. Kunst, t. 18, 1905, p. 1).

C'est à ce groupe que se rattacherait notre panneau : nous le rapprocherions tout particulièrement des volets de la Madone de Cologne et des volets du triptyque cité en dernier lieu représentant Ste. Hélène et Ste Catherine et au revers l'Annonciation. C'est avec ces figures que notre Vierge et notre Ste. Catherine présentent les plus intimes rapports. Mêmes têtes développées aux grands fronts bombés, même oval assez plein du visage, mêmes yeux enfoncés dans leurs orbites, mêmes bouches petites avec l'ombre de la lèvre inférieure fortement soulignée, mêmes modules des corps minces et allongés, disparaissant dans les plis de draperies simples et harmonieuses. Quant au type du Christ nous le retrouvons dans le Calvaire du Musée de Cologne précédemment cité identique de forme, de pose et d'expression.

Dans cet ensemble auquel tout la rattache, métier aussi bien qu'inspiration, notre peinture se distingue cependant par des qualités spéciales de douceur, de grâce et de sérieux. C'est l'œuvre par excellence faite pour émouvoir et consoler le mystique solitaire, que ne satisfait plus le culte rendu dans la communauté des églises, mais qui s'absorbe dans la contemplation de son Dieu, de Celui qui a souffert pour sauver le genre

humain. On connaît l'origine de ces représentations. Mr. Emile Mâle nous a montré qu'elles avaient pour prototypes des images apportées d'Orient en Italie au XIIe. et au XIIIe. siècle; de grandes indulgences y furent ajoutées, de sorte que le goût s'en répandit, tous les pèlerins voulant avoir la figure de douleur.

L'étrangeté du Christ oriental, type, conduisit probablement à imaginer la légende d'une vision que le pape Grégoire aurait eue en disant la Messe, et c'est ainsi que se modifia la scène initiale. Aussi trouvons-nous dès la fin du XIVe. siècle dans nos écoles septentrionales des Christs de Pitié soit seuls, soit accompagnés d'anges ou de saints personnages : ceux-ci étant généralement la Vierge et St. Jean. Notre artiste ici a substitué Ste. Catherine à St. Jean, et, chose plus étonnante et plus rare, il a représenté la Vierge avec l'Enfant, sans doute pour rendre cette réunion plus touchante encore et rappeler les longues souffrances de la Mère consciente dès les premières années, des tourments qui attendaient son divin Fils. Tout ce tableau du reste n'est-il pas celui du sacrifice et du dévouement, comme l'indique symboliquement le pélican placé au-dessus du cadre ? et l'artiste non content d'inciter le mystique à méditer sur ces grandes figures a voulu encore l'attacher à tous les épisodes de la Passion, suivant le goût qui va dominer tout le XVe. siècle ; aussi a-t-il eu soin d'ajouter à la vision non seulement la croix, mais la colonne, les cordes, les fouets, et se détachant naïvement et sans ordre sur le

fond d'or les mille détails qui illustrent tous les moments du long supplice : la lanterne du jardin des Oliviers, le voile de Ste. Véronique, les têtes de bourreaux ou de soldats, le coq, le marteau et les clous, la bourse de Judas, l'aiguière de Pilate, les lances et l'éponge; dans le bas près du tombeau, le calice et le vase de fiel, les dés et les vêtements partagés au sort.

L'exécution reste à la hauteur de la conception : le charme, l'intensité du coloris aux nuances doucement fondues ont contribué par leur très réelle suavité à faire de cette œuvre de piété et d'exaltation une œuvre d'art d'un accent tout particulier. Nous avons ici un très bel exemple de ces rares réussites où le sentiment ardent et profond de l'artiste se trouve servi par de complètes qualités de technique et de métier; elles lui ont permis d'exprimer avec bonheur la plénitude de son rêve.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE :

Firmenich-Richartz (E.) : Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel (Zeitschr. für Christ. Kunst, 1895, p. 97-110 et 129-154).

Mâle (Emile) : L'art religieux de la fin du Moyen-Age, 2me. Ed. Paris 1922, p. 98.

Reiners (H.) : Die Kölner Maler Schule. Bonn & Leipzig (1925), p. 31-36.

Exposition Burlington Fine-Arts club, Londres, janvier et février 1927.





MAITRE FRANCO - FLAMAND TRAVAILLANT POUR LE DUC DE BERRY VERS 1400. CALVAIRE.

Panneau de chêne : H. 27 cms. L. 18 cms.

BIEN que datant à peu près de la même époque que le tableau précédent, ce Calvaire représente toutefois une tendance fort différente. Nous avions tout à l'heure une page caractéristique d'une école très jeune, et déjà personnelle; nous voyons maintenant, exécutée sans doute par un franco - flamand des toutes premières années du XVe. siècle la réplique d'une Crucifixion de Duccio, déjà vieille de près d'un siècle. Ce qui est intéressant ici ce n'est plus la conception et la composition: elles ne sont pas dans cette peinture propres à l'auteur; ce qui est nouveau, c'est de voir soit en Flandre, soit dans un milieu où travaillent en tout cas des Flamands, apprécier et imiter une production marquante du grand artiste qui ouvre à Sienne le trecento italien.

Si nous considérons en effet la partie centrale du grand polyptyque de Sienne, il nous apparaît immédiatement que notre peintre inconnu s'en est fortement inspiré. Il dut avoir connaissance soit de l'œuvre elle-même, soit, croyons-nous, de

quelque œuvre fort voisine et d'un atelier peut-être postérieur.
Le Christ est exactement le même à Sienne comme à Bruges : mêmes formes longues et décharnées, mêmes bras distendus, au-dessous des branches de la croix; tout le haut du corps est droit et appliqué au bois du supplice; les jambes seules sont légèrement tournées vers la gauche; les pieds sont joints et percés d'un seul clou. Tous ces détails réunis sont particuliers à Duccio et ne se retrouvent pas ainsi groupés, avant lui, en Italie; or tous ils réapparaissent dans notre panneau, jusqu'au sang qui s'échappe des différentes plaies aux mains, au côté, aux pieds, jusqu'à la chevelure qui tombe à la droite du Crucifié. Le groupe des Saintes Femmes à gauche est aussi fort instructif. La Vierge avec sa pose si dramatique alors qu'elle fléchit, tout en levant la tête pour regarder la croix et son Fils expirant, comme du reste la compagne qui la soutient, se rencontrent exactement imitées. A droite, le vieillard debout, figurant le centurion converti, caractérisé par le capuchon qui lui sert de coiffure, et par son bras dressé tout droit assez gauchement, est aussi commun aux deux peintures.

Malgré ces similitudes frappantes nous supposons cependant que notre artiste franco-flamand ne s'est pas inspiré du Calvaire même conservé à l'Opera del Duomo de Sienne. En effet les différentes variantes que nous notons dans les deux compositions : le St. Jean près de la Vierge à Sienne, passé à Bruges du côté opposé; la réduction du nombre de person-

nages constituant le groupe de droite dans notre panneau, tout cela apparaît dans un Calvaire, très proche de Duccio, attribué à Ugolino Lorenzetti et aujourd'hui dans les collections du Central Museum à Utrecht; c'est croyons - nous une œuvre de ce type, original de Duccio ou bien réplique d'atelier qui a servi de modèle à notre peinture; les deux scènes sont en effet extrêmement voisines; la disposition et la place des personnages presqu'identiques.

Notre Calvaire, à cause de ces rapprochements nous paraît donc directement imité d'une page due à Duccio ou à l'un de ses successeurs. Mais l'exécution par contre est fort différente et dénote une tout autre époque, une tout autre région. Le coloris n'est plus exactement celui de l'Italie; il est moins sec, d'une plus grande harmonie, plus nuancé et plus adouci. Le dessin même est moins sûr et bien moins incisif. On sent que l'artiste, en copiant est ramené sans cesse à son style personnel, qui malgré le modèle se fait jour. Ceci est particulièrement sensible dans les draperies de la Vierge et dans celles de la Sainte Femme, qui derrière elle, l'entoure de ses bras. Chez Duccio les plis tombent en lignes nettes, et presque droites; ici nous avons un enroulement fort caractéristique; à noter particulièrement un étalage curviligne à plat sur le devant du personnage et qui vient directement de Beauneveu; ceci, même sans le Bréviaire aux armes du duc de Berry porté par le St. Jean, pourrait nous indiquer déjà la provenance et l'âge de notre peinture. Nous sommes parmi les artistes

novateurs, franco-flamands ou flamands pour la plupart, fortement impregnés d'italianisme et qui travaillent pour le Duc. Nous sommes, à en juger par les détails de style et de facture, assez près de Jacquemart de Houdain, des Très Belles Heures de la Bibliothèque de Bruxelles et des Grandes Heures du duc de Berry, terminées, ne l'oublions pas en 1409.

Notre Calvaire semble aussi présenter une certaine parenté avec un très beau dessin du Louvre, datant sans doute des premières années du XVe. siècle, figurant la Mort et le Couronnement de la Vierge et que le Cte. Durrieu a publié dans les Monuments Piot (1894).

En résumé, nous avons dans ce panneau un document très rare et très précieux; il nous prouve en quelle estime on tenait dans le milieu artistique avoisinant le duc de Berry, au début du XVe siècle, les œuvres de la primitive Ecole de Sienne. Il vient illustrer le texte d'archives trouvé par Mgr. Dehaisnes et cité par le Cte. Durrieu, où l'on nous indiquait un « Jehan de Gant demourant à Paris » qui vend à la Comtesse d'Artois des tableaux « à ymaiges de l'ovraige de Rome » c. à. d. italiens ou de style italien. Comme l'a dit Mr. Hulin de Loo, dans la miniature on avait déjà noté l'influence des Lorenzetti ou de Simone di Martino; voilà que dans la peinture des panneaux apparait une filiation analogue; une action de Sienne, et par suite de Duccio, se révèle active dans un milieu qui en tout cas, touche de très près aux commencements des Van Eyck : ceci est de grande importance.



BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE :

Durrieu (Cte. Paul) : Un dessin d'André Beauneveu au Musée du Louvre. Monuments Piot t. I, (1894, p. 179-202).

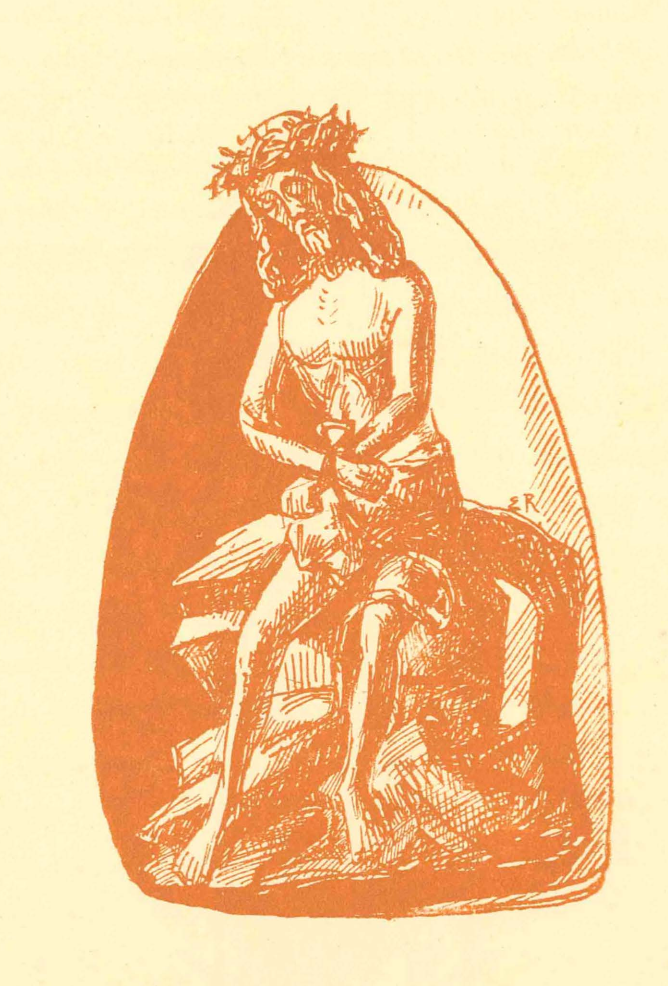
Van Marle (R.) The Development of the Italian Schools of Painting. La Haye, 1924, t. II, p. 125.

Hulin de Loo : Rapport à l'Acad. roy. (Bullet de l'Acad. roy. de Belgique, t. VII, 1925, n° 10-12).

Catalogue de l'Exposition d'Art Belge et Flamand, Burlington House, Londres, Janvier-Février 1927. N° 4.






ER



CHRIST DE PITIE BENEDICTIN VERS 1420 - 1440.

Panneau de chêne : H. 45 cms. L. 30,5 cms.

TRES différent du Christ de Pitié Colonais que nous avons étudié précédemment, ce tableau marque cependant dans l'Ecole Flamande une étape sensiblement analogue à celle qu'indique pour les bords du Rhin l'œuvre de Meister Wilhelm.

Nous sommes dans les Pays - Bas au moment où pour la peinture de panneaux se crée une certaine individualité : les traditions plus ou moins universelles du XIVe siècle se rompent, les particularités locales se font jour.

Cette dualité, faite des survivances d'une époque qui finit, et des tendances nouvelles d'un âge qui commence, se retrouve dans notre Christ et forme, l'une de ses caractéristiques. Ce fond d'or, ces rayons, ces étoiles, tout ce côté irréel appartient nettement au temps des peintres qui ont travaillé pour le duc de Berry, et rappelle les dernières années du XIVe. Ce donateur vu de profil et tout petit par rapport au saint personnage si grand, nous le retrouvons sans cesse pendant le XIVe italien notamment dans une Madone de Vitale (1345), dans un St. Antoine de 1355 et dans bien d'autres images encore.

Tradition italienne aussi cette sorte de draperie tendue à mi-hauteur, ornée de dessins plus ou moins géométriques : nous la voyons couramment employée dans les scènes d'intérieur qui apparaissent aux fresques de Giotto ou des Lorenzetti.

Par contre le grand Christ réaliste, savamment modelé, où les jeux de lumière sur le corps sont indiqués avec soin, le visage même du donateur bénédictin nettement individualisé, les plis des draperies lourdes qui ont leur poids et retombent en volutes, le type de l'ange aux ailes et aux vêtements si finement ombrés, tout ici nous ramène aux découvertes récentes et aux usages nouveaux : nous touchons à l'époque des Van Eyck.

Quelle véritable personnalité a déjà acquise la peinture Flamande, quelle profonde différence la sépare déjà de sa voisine de Cologne, une simple comparaison de notre tableau avec le Christ de Meister Wilhelm nous le montre avec évidence. Nous voyons ici tout un côté réaliste, vigoureux, allant quelquefois jusqu'à la brutalité; une certaine outrance dans l'affirmation, une force qui cherche à frapper bien plus qu'à charmer, qui néglige l'équilibre ou l'harmonie dans la ligne ou la composition, mais au contraire triomphe dans le coloris et fait de ce tableau un accord délicat où la tête du Christ s'enlève avec maîtrise sur des ors, des bleus, des roses. Déja nous trouvons en germe bien des qualités et bien des tendances qui formeront plus tard les marques distinctives de l'Ecole Flamande.

Il a été indiqué à la première notice quelle semblait être l'origine de ces « Dieu de Pitié. » Plus encore que dans cette précédente représentation le peintre s'est ici écarté du type ancien : le Christ sortant à demi du tombeau, les mains croisées sur la poitrine. Dans notre image le Christ tient déjà la croix, et c'est cette forme qui, reprise par Gérard de St. Jean (Musée d'Utrecht), se généralisera dans les nombreuses Messes de St. Grégoire. Remarquons que dans le geste du Sauveur portant la main à la plaie du côté, s'annonce déjà, comme l'a dit Mr. Hulin de Loo, une idée eucharistique. Autre particularité : sur le fond de notre tableau toute une série de petites croix, entourées des initiales : « C. S. P. B. »; ceci peut s'interpréter : « Crux sancti patris Benedicti » et joint au costume du donateur en prière consacre le caractère nettement bénédictin de l'œuvre. Enfin dans le pavement aux couleurs variées se note déjà une tentative de perspective, détail qui peut aider à préjuger de l'époque.

Etant données ces différentes considérations nous placerions, tout à fait hypothétiquement, notre panneau entre 1420 et 1440, au moment où se développe l'art des Van Eyck, où grandit leur influence sur ceux qui les entourent.

Nous aurions ici l'un des prototypes de ces tableaux de la Passion où le Sauveur est représenté crucifié, et entouré d'anges lui apportant les instruments du supplice; ces pages par leur composition rappellent le XIVe. siècle, mais le faire extrêmement

habile et nuancé décèle le milieu du XVe. siècle. On sait que nous possédons plusieurs variantes de ces répliques : l'une est au Musée de Bruxelles (n° 804) une autre avec deux donateurs au Musée de la Cathédrale St. Sauveur à Bruges, une autre dans la collection Traumann à Madrid. Ces peintures sont d'intéressantes survivances se conservant assez avant dans le XVe. siècle, alors que déjà vision et technique sont transformées.

Beaucoup de points d'interrogation demeurent encore. Par exemple chez le Christ cet étrange élargissement du haut du corps qui brusquement se rétrécit, défaut difficilement explicable de la part d'un artiste qui ailleurs dessine et modèle avec une telle sûreté : voir notamment le visage du Christ, ou du Bénédictin. Peut-être avons-nous ici l'influence d'une très ancienne image de style byzantin et remontant au XIe. ou au XIIe. siècle italien.

Quoiqu'il en soit cette œuvre un peu rude d'abord, mais d'une coloration si intense et si savante, est pour nous le très précieux témoin de l'une des périodes les plus attachantes de l'art, celle où débutent et travaillent les Van Eyck « époque de » recherches, écrit le Cte. Durrieu, de tentatives, de luttes, de » progrès, qui aboutit enfin à l'affranchissement de l'inspiration, » à la reprise de la liberté individuelle de l'artiste, vis à vis des » vieilles conventions, en même temps qu'à la conquête de la » science technique et de tous les raffinements du pinceau ».

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE :

Endres (J. A.) : Die Darstellung der Gregorius Messe im Mittelalter, (Zeitschr. für christl. Kunst, t. 30, 1917. p. 146-156).

S. Reinach : Répertoire de peintures, 1903-1923, v. t. 1 p. 434 et t. 4 p. 202.

Gazette des Beaux-Arts, Nov^bre 1924. Un Christ de Pitié au temps des Van Eyck.

Catalogue de l'Exposition d'Art Belge et Flamand, Burlington House, Londres, Janvier-Février 1927. N° 6.







ROGIER VAN DER WEYDEN. VIERGE NOURRISSANT L'ENFANT.

Panneau de chêne : H. 24 cms. L. 20 cms.

CETTE peinture est à elle seule une révélation. On sait combien sont répandues les répliques de forme ronde représentant la Vierge nourrissant l'Enfant où les types, la pose, l'expression et jusqu'à la coiffure de la Vierge rappellent la célèbre Madone de Francfort due au Maître de Flémalle (le présumé Robert Campin). Quelques différences cependant sont à noter : dans presque tous ces tondos, par exemple, le front et la tête de la Vierge sont bien moins développés que dans l'original, et la main de l'Enfant au lieu d'être placée comme à Francfort sur le bord de la robe, s'appuie sur le sein nu de la Mère. Presque tous les Musées importants et de nombreuses collections possèdent de ces variantes dont les deux meilleures sont sans doute, celle de la collection Friedsam à New York (venant de la collection Cardon) et celle de la collection Johnson à Philadelphie.

Pour expliquer à la fois et cette parenté évidente avec la Vierge de Francfort et les différences dont nous venons de parler, on avait coutume de faire remonter toutes ces répétitions

à un original disparu qui aurait été peint par le Maître de Flémalle : l'artiste aurait repris sa composition initiale, en y introduisant les changements indiqués. Mais aujourd'hui nous trouvons dans notre Vierge, et cette fois sur un panneau de forme carrée, une représentation qui concorde presqu'exactement avec celle des tondos; or l'exécution dans ce nouvel exemplaire est infiniment supérieure à ce qu'elle est dans tous les autres actuellement connus; elle présente même d'une façon si précise les caractéristiques de Rogier comme dessin, modelé et couleur que MM. Hulin de Loo et Friedländer n'ont pas hésité à attribuer notre Vierge à Van der Weyden lui - même. Il semble donc légitime d'admettre que Rogier s'inspirant de l'œuvre de son Maître a repris, dans le tableau que nous étudions, la composition de Campin en la modifiant suivant sa conception propre. Cette peinture de Rogier serait ainsi devenue le prototype ou tout au moins l'un des prototypes des tondos si fréquemment répétés.

On avait déjà remarqué dans la Vierge de Francfort bien des traits qui la rapprochaient de l'art de Rogier. C'est ainsi que Scheibler autrefois avait toujours maintenu l'attribution à Van der Weyden et M[r] Max Friedländer dans sa dernière étude semble admettre la collaboration du Maître et de l'Elève Or notre panneau précisément nous montre combien Rogier s'est intéressé à cette Madone de Francfort et combien elle dût influer sur son art, puisqu'il en fit la belle étude que nous avons sous les yeux. C'est une preuve nouvelle des liens

étroits qui unissent les deux artistes, et apparentent quelquefois leurs productions au point que l'on fut tenté, a un moment donné, de confondre leur activité et de donner leurs œuvres à une seule et même personnalité. Notre Vierge semble tout à fait contemporaine de la Madeleine lisant de la National Gallery : mêmes yeux largement fendus, mêmes sourcils légèrement indiqués, même ovale déjà affiné du bas du visage, mêmes lèvres charnues surtout à la partie centrale. Nous devons être entre 1436 et 1440.

Il est intéressant de noter que notre panneau en dehors de ses qualités d'exécution, finesse et sûreté du trait, douceur du modelé, transparence des ombres fines et grises, si caractéristiques de la main de Rogier, semble prouver de lui-même son antériorité par rapport aux tondos. En effet dans notre peinture l'on se rend compte de la façon logique et sûre dont est tenu l'Enfant et tel n'est pas le cas pour les répliques; dans notre Vierge les mains de la Mère sont placées par rapport à l'Enfant à la même hauteur que dans le tableau de Francfort : dans les deux tondos que Mr. Friedländer a choisis comme types au contraire, la place manquant à cause de la forme ronde il a fallu relever l'une des mains, et pour la même raison la coiffure a dû s'abaisser; ceci paraîtrait bien indiquer le passage du type primitif aux dérivés.

Le sujet de la Vierge allaitant n'est pas de l'invention même de Robert Campin. Au contraire nous avons ici l'un des plus anciens thèmes du Christianisme, repris par les Coptes dès le

VIe. siècle, peut-être en souvenir d'Isis; on suit sa trace soit par des allusions dans des hymnes, soit par différentes représentations jusqu'à la mosaïque de Ste. Marie du Transtevère (vers 1198-1216) représentant la Mère assise sur un trône et nourrissant son divin Fils, entre les Vierges sages et les Vierges folles. De là le motif se répand dans la peinture de Sienne et dans celle de Florence, notamment nous trouvons une Vierge allaitant de Donato († 1347) au Musée de Berlin, et d'Ambrogio Lorenzetti (œuvres datées de 1331 à 1344) au Séminaire de Sienne; le geste de l'Enfant dans le XIVe siècle italien présente déjà les variantes que nous notions tout à l'heure chez Campin, chez Rogier et dans les tondos. Nous avons vu tout à l'heure par l'exemple du Calvaire aux armes du duc de Berry combien dès cette époque étaient fréquents les emprunts faits par les peintres flamands aux œuvres de la Péninsule.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE :

Millet (Gabriel): Recherches sur l'iconographie de l'Evangile. Paris, 1916. 1 vol. in 8°.

Friedländer (Max J.): Die Altniederländische Malerei, t. II, Berlin, 1924. 1 vol. in 4°.

Catalogue de l'Exposition d'Art Belge et Flamand, Burlington House, Londres, Janvier-Février 1927. N° 36.





ROGIER VAN DER WEYDEN. ✿ VIERGE ET ENFANT VOLET DU DIPTYQUE DE JEHAN GROS.

Panneau de chêne : H. 37 cms. L. 27 cms.

MONSIEUR Hulin de Loo eut le premier l'idée de rapprocher d'une part quelques figures de la Vierge avec l'Enfant exécutées par Van der Weyden, et d'autre part quelques portraits d'hommes du même artiste (Philippe de Croy — Laurent Froimont — Jehan Gros) tous représentés en buste, les mains jointes, dans l'attitude de la prière; ces peintures se trouvant du reste actuellement dispersées dans différentes collections. Le savant professeur parvint à rétablir quatre diptyques dans leur unité primitive, ainsi qu'il résulte de ses substantielles études critiques publiées au Burlington et, dont nous ne pouvons ici que résumer les principaux passages, en insistant sur leur intérêt.

✿ La Vierge avec l'Enfant de la collection de Mr. Renders formait le volet droit (à la gauche du spectateur) d'un diptyque dont l'autre partie était constituée par le portrait de Jehan Gros actuellement chez Mr. Ryerson à Chicago. La correspondance des deux volets se prouve ici aisément par des rapports de mesures, des conformités de pose et de disposition se

répétant chez les saints personages et chez le modèle, et d'une façon plus précise encore par la devise bien connue de la famille Gros « Grâces à Dieu » peinte au revers de notre panneau avec la double poulie et la corde; devise et emblême, accompagnés cette fois des armes de Jehan Gros, se voient au dos du tableau Ryerson.

Remarquons que nous pouvons remonter dans l'histoire de ce diptyque, jusqu'au moment où les deux parties se trouvaient à Bruges, mais il est vrai, aux mains de deux possesseurs différents. La Vierge provient de la famille van Caloen, l'une des plus anciennes de l'aristocratie brugeoise et qui peut-être par legs successifs l'avait reçue des premiers propriétaires. Quant au portrait de Jehan Gros actuellement à Chicago, il venait de la collection Rodolphe Kann à Paris et avait auparavant appartenu au Docteur Demeyer de Bruges qui l'avait hérité de son père.

Cette Vierge avec l'Enfant est l'une des plus charmantes productions de Rogier : il semble que le dessinateur incisif, sculptural et pathétique des débuts se soit peu à peu adouci au contact de la vie, qu'il ait parfois oublié ses partis pris et ses recherches dominantes de style, pour se rapprocher de la réalité, et particulièrement de la réalité touchante et gracieuse. Notons aussi les qualités tout à fait rares du coloris, avec l'harmonie chaude et simple du manteau bleu foncé de la Vierge, à la doublure verte, s'alliant d'une part avec les cheveux dorés

qu'il recouvre, de l'autre avec le fond d'un beau brun soutenu. Tout cela est en même temps magistral et prenant.

Se basant sur ces considérations de style général et d'expression, renforcées par des données techniques telles que l'ovale plus allongé du visage, les lèvres plus minces vers les bords, les yeux plus largement fendus, les sourcils plus accentués Mr. Hulin de Loo est arrivé à placer cette Vierge parmi les toutes dernières que nous connaissions actuellement de la main du Maître. Ceci nous amènerait vers 1460, ou peu après.

Ces déductions tirées d'observations basées sur le faire et le métier de Rogier et sur ce que nous savons, par ses œuvres, de son évolution, concordent fort exactement avec les précisions historiques que nous fournit le portrait de Jehan Gros peint sur l'autre volet. La remarque est importante, car nous voyons ainsi l'un des nombreux points fixes, où s'appuie la théorie actuelle de la personnalité et de l'activité de Rogier. Ce Jehan Gros faisait partie d'une famille originaire de Bourgogne, fort connue et qui fournit à Philippe le Bon et à Charles le Téméraire des conseillers écoutés et honorés; lui-même après avoir été en 1469 premier secrétaire du Duc et auditeur de la Chancellerie, fut après 1472 « contreroleur des domaines et finances ». Il devait mourir à Dijon en 1484. En se basant sur l'âge de sa femme Guye de Messey au moment du mariage (37 ans en 1472), et sur la trentaine qu'accuse Jehan Gros sur son portrait, on retrouve aussi pour ce diptyque les

environs de l'année 1460, si l'on admet que le mari était un peu plus âgé que sa femme.

Analysant les différentes parties de la composition Mr. Hulin de Loo rapproche le type de la Vierge, la pose de la figure, l'expression des yeux, du dessin qui a peut-être servi pour la Vierge de Donaueschingen et qui est conservé au Louvre; il rattache par contre la forme des draperies et l'attitude générale à la Vierge de la collection Matthys (exposée à Bruges en 1902, n° 28), aujourd'hui dans la collection de Mr. Martin Ryerson à Chicago. Quant à l'Enfant il vient avec quelques variantes, de la Madone de St. Luc, la tête toutefois étant moins grosse, le corps moins raide, les jambes plus rapprochées; peut-être pour cette partie, pourrait-on comme souvent chez Rogier penser à l'aide de quelqu'élève.

Ce panneau ajoute une fort belle œuvre au catalogue de Van der Weyden. Il nous montre chez le Maître toute la grâce pleine de style et toute la douceur mêlée de fermeté qui marque sa dernière période. Nous voyons mieux ainsi d'où procèdera Memling.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE :

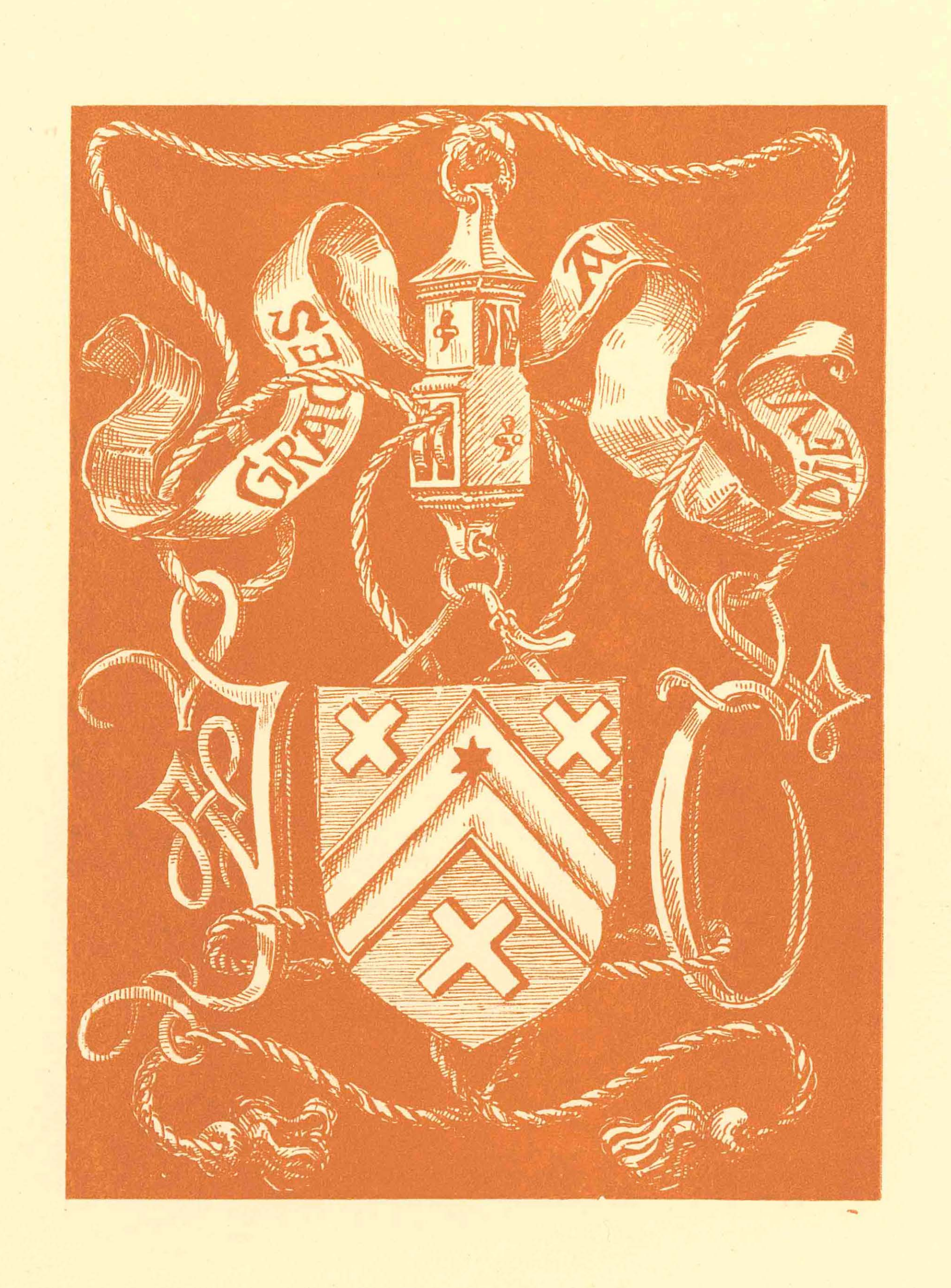
Hulin de Loo (G.) : Diptychs by Rogier Van der Weyden, (Burlington Magazine, t. 44, Avril 1924, p. 185-189).

Friedländer (Max J.) : Die Altniederländische Malerei, t. II, Berlin, 1924, n° 28 et 29 p. 101.

Catalogue de l'Exposition d'Art Belge et Flamand, Burlington House, Londres, Janvier-Février 1927. N° 38.




Graces
A · Dieu


GRACES
A
DIE

MEMLING. SAINTE MARIE - MADELEINE, VOLET DE TRIPTYQUE.

Panneau de chêne : H. 33,5 cms. L. 26,5 cms.

VOICI peut - être l'une des œuvres les plus charmantes que nous ayons à étudier dans cette riche collection; douceur d'expression, raffinement du coloris, simplicité de la pose, beauté du paysage, tout ici s'unit pour faire de cette page à la fois un plaisir des yeux et une vision de rêve, de tendresse et de poésie.

Cette Sainte Marie - Madeleine qui nous ravit, n'est point cependant une conception originale : c'est Rogier qui en fixa le type, dans le célèbre triptyque de la famille Bracque, aujour - d'hui au Louvre; notre panneau est une réplique certaine, et du reste fidèle, à quelques légères différences près, de l'un des volets de cet ensemble. Mais notre peinture fut, à n'en pas douter, exécutée par un grand artiste qui sentit l'excellence, et la profondeur de l'original, en fut intimement frappé, et tout en suivant pieusement le modèle ne put s'empêcher d'imprimer à la figure la marque de son tempérament personnel.

Nous voyons que le triptyque de Rogier fut interprêté dans

le sens d'une sentimentalité un peu langoureuse, qui adoucit les arêtes, arrondit les angles de l'implacable dessinateur, enveloppe alors que le premier burine et sculpte; alors nous pensons à l'influence immense exercée par Van der Weyden sur Memling, qui si souvent lui emprunta sujets et types; tout naturellement l'idée se précise : notre Sainte Marie - Madeleine serait dûe à Memling et faite peut - être dans l'atelier de Rogier. L'observation des détails, dans notre panneau, vient rendre cette hypothèse plausible : à côté des caractéristiques générales de style et de sensibilité qui ramènent à Memling, nous trouvons aussi de nombreuses similitudes de métier avec le faire du célèbre peintre brugeois : même manière de traiter les arbres en leur donnant à coups de petites touches une couronne dorée, même modelé vivant de la figure, mêmes couleurs particulières etc . . . . . qui donc en dehors de Memling aurait été capable d'exécuter avec une telle maîtrise un pareil morceau, dénotant tant de points communs avec le peintre du Mariage Mystique ? Sans avoir de preuves formelles nous pouvons dire, croyons - nous, que cette attribution à Memling paraît fort vraisemblable, et qu'il est légitime de l'admettre, tant qu'un document nouveau ne sera pas venu la détruire.

Le triptyque de la famille Bracque du Louvre auquel notre Sainte Marie - Madeleine est empruntée se daterait des années comprises entre 1446 (achèvement du polyptyque de Beaune) et 1452 (mort de Jehan Bracque). N'oublions pas qu'il n'est pas tout à fait impossible d'imaginer, suivant Mr. Hulin

de Loo, que Rogier revenant de Rome en 1450 ait ramené à Bruxelles le jeune Hans originaire de la région de Mayence, et celui-ci a pu séjourner dans l'atelier jusqu'à la mort du Maître en 1464. Nous ne connaissons pas d'œuvres de Memling que nous puissions avec certitude placer avant 1466 ou 1467; mais à cette époque il nous apparaît déjà comme un peintre considéré auquel on confie des commandes fort importantes : des productions de jeunesse, datant de la période de formation, se rattachant plus ou moins directement à l'entourage de Rogier, ont certainement existé; quelques-unes ont pu se conserver et notre Sainte Marie-Madeleine pourrait être l'une d'elles.

Sans vouloir faire remonter l'exécution de cette figure jusqu'en 1450 ou 1452, moment où Memling aurait pu peut-être la voir chez Rogier, on peut supposer qu'elle fut reprise postérieusement par le jeune peintre d'après quelques dessins ou patrons, dont les artistes usaient alors abondamment. Il est à noter que nous possédons justement de cette Marie-Madeleine un dessin à la pointe d'argent, et aussi une copie plus faible rehaussée de quelques couleurs; ces deux pièces aujourd'hui au British Museum ont été publiées dans la Vasari Society, t. II, 1906-1907.

Memling n'aurait pas suivi son modèle dans tous les détails; en dehors des différences générales venant d'un tempérament et d'un métier particulier, et dont nous avons parlé, nous relevons les variations suivantes : l'arbre qui au plan moyen apparaît entre le manteau de la Sainte et la main qui

tient le vase à parfums, l'inscription hébraïque qui orne le turban blanc, ont disparu dans notre réplique. L'étoffe de la manche gauche n'est pas tout à fait la même et la couleur en est différente : dorée et noire ici, rouge et verte au Louvre; le lacet qui ferme le corsage est chez Memling alternativement horizontal et diagonal ; chez Van der Weyden un œillet sur deux est passé.

Au revers notre panneau porte la même croix et presque textuellement la même inscription que l'original : O mors quam | amara est | memoria | tua homini | injusto et pacem habenti in substanciis suis | viro quieto et cuius vie directe sunt in omnibus | et ad huc | valenti | accipere | cibum Eccl. XLI. » C'est le texte des versets 1 et 2 du chapitre 41 de l'Ecclésiaste que Le Maistre de Sacy traduit ainsi : « O Mort que ton souvenir est amer à un homme qui vit en paix au milieu de ses biens, à un homme qui n'a rien qui le trouble, à qui tout réussit heureusement et qui est encore en état de goûter la nourriture ». Il faut remarquer que le texte de la Vulgate est ici rétabli, en deux points qui sont actuellement mal transcrits au revers du panneau de Van der Weyden; nous avons correctement : « pacem habenti » au lieu de « pacem habente », et « vie directe » au lieu de « die directe »; par contre l'étrange interpolation « injusto et » subsiste ici comme à Paris. Cette invocation, et l'emblème funèbre au revers du St. Jean dans le triptyque ont conduit à supposer que peut-être l'œuvre de Van der Weyden aurait été achetée par la jeune veuve de

Jehan Bracque, qui ne resta mariée que deux ans, en souvenir de son époux. Les écussons des familles Bracque et Brabant qui figurent au revers de l'original et non sur notre panneau paraissent nettement ajoutés après coup.

La fort belle page que nous venons de décrire est une preuve nouvelle de la continuité et de la liaison qui régnaient au XVe siècle dans toute l'Ecole Flamande. Nous avons vu Rogier reprendre presque textuellement un sujet de son maître; maintenant ce serait Memling, déjà en possession d'un rare et vigoureux talent de coloriste, recopiant la composition de son aîné. Infiniment précieuse par ses remarquables qualités esthétiques, cette figure est aussi fort importante par les renseignements précis et certains qu'elle nous donne, sur les habitudes de travail et les mœurs artistiques des grands peintres du XVe Siècle.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE :

Leprieur (Paul) : Un triptyque de Roger de la Pasture au Musée du Louvre. (Gazette des Beaux-Arts 1913, t. II, p. 257-280).

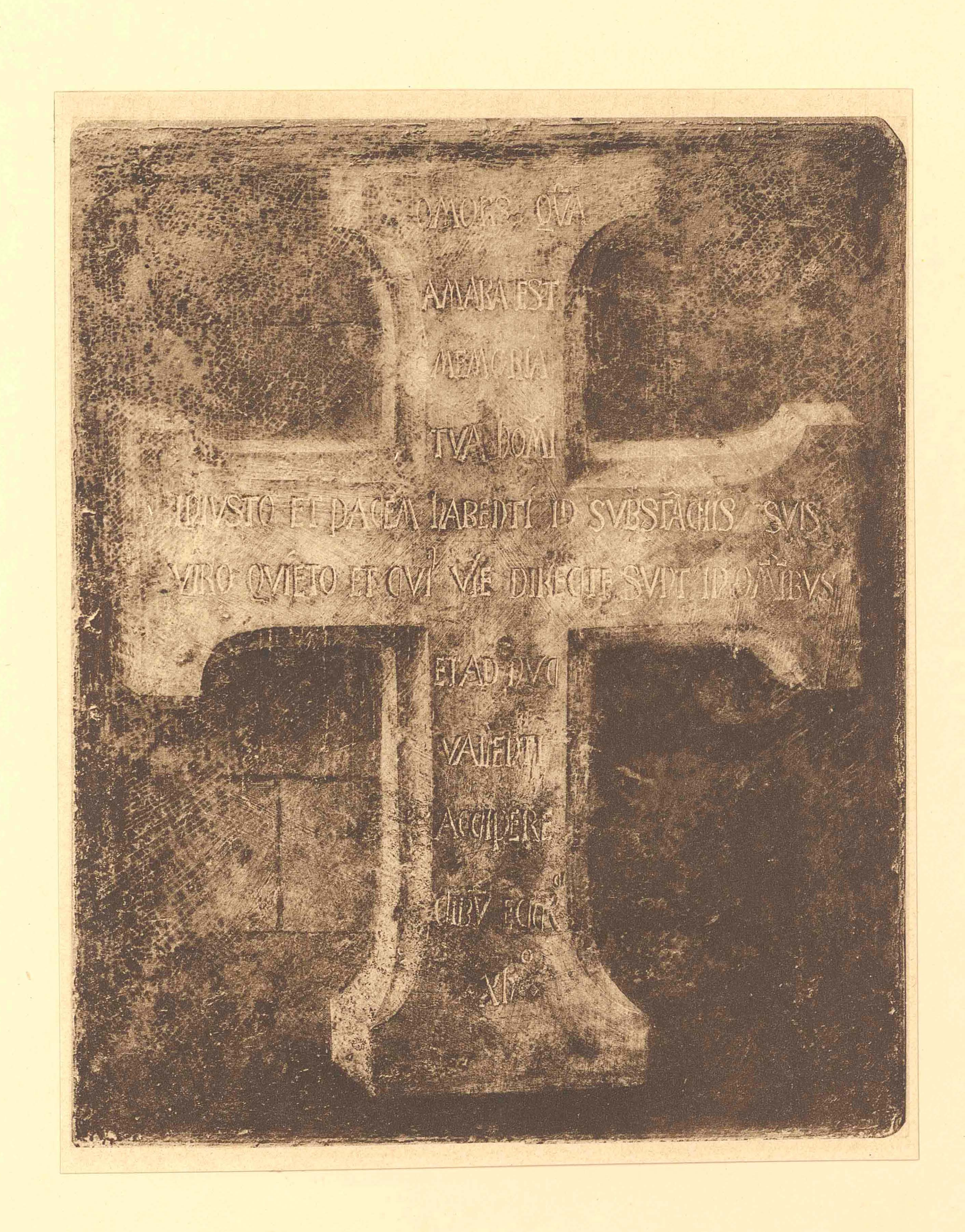
Friedländer (Max J.) : Die Altniederländische Malerei, t. II, Berlin, 1924, Rogier Van der Weyden, n° 26, p. 100-101.

Catalogue de l'Exposition d'Art Belge et Flamand, Burlington House, Londres, Janvier-Février 1927. N° 42.




ER




AMARA EST
MEMORIA
TVA
IVSTO ET PACEM HABENTI IN SVBSTANTIIS SVIS
VIRO QVIETO ET CVI VIE DIRECTE SVNT IN OMNIBVS
ET AD HVC
VALENTI
ACCIPERE



MEMLING. ✤ VIERGE AVEC L'ENFANT ET UN ANGE DANS UN INTERIEUR.

Panneau de chêne : H. 22 cms. L. 13,5 cms.

IL semble bien que nous avons ici une œuvre de la jeunesse de Memling, antérieure en tout cas aux premières peintures que nous puissions approximativement dater : le triptyque de Sir John Donne appartenant au duc de Devonshire (entre 1466 et 1468), et le Grand Jugement dernier de Dantzig (1467-1472). En effet dans ce joli panneau tout simple, empreint d'une grâce naïve, nous trouvons, à côté d'un métier et d'un coloris qui désignent Memling, des emprunts directs à Van der Weyden et à Dirk Bouts, beaucoup plus nombreux que dans les autres œuvres du Maître. Dès lors il est légitime de supposer que notre tableau appartient à une période où l'artiste débutant se cherchait encore.

✤ La sobriété de la composition indique que ce serait ici l'un des plus anciens exemplaires de ces Vierges assises sur un trône, que Memling répétera toute sa vie, malheureusement sans les dater. Notre Vierge se placerait ainsi avant même celle du Musée de Berlin (Klassiker der Kunst p. 134) qui passait, vu ses rapports avec le triptyque de Sir John Donne pour l'une des premières de la série. Les deux Madones de

Bruges et de Berlin sont nettement apparentées, comme le prouvent leur pose générale, les larges plis du manteau, rejeté dans un ample mouvement vers la droite du spectateur, et jusqu'à la disposition du coussin sous les pieds de la Vierge; par contre, à gauche les draperies sont dans notre peinture moins grandement étalées et quelque chose d'un peu moins sûr, de plus jeune, se marque dans leur dessin. L'ange aussi ressemble à ceux que l'on voit dans le triptyque du duc de Devonshire, et nous avons sans doute ici l'une des premières idées d'un motif, qui reviendra souvent dans la production de Memling : le détail de l'Enfant jouant avec une pomme, qu'il reçoit de l'ange, ou bien qu'il lui donne. L'Enfant par la pose de ses pieds, qui sont levés perpendiculairement aux jambes, et dont la plante est visible, se rapproche quelque peu de l'Enfant de Berlin; cette façon de le présenter est assez rare chez Memling (en dehors des Adorations des Mages), et se rencontre au contraire fréquemment chez Van der Weyden. Ce qui est très caractéristique et ne réapparait presque jamais dans les autres compositions de notre Maître c'est la jambe pliée anguleusement : nous aurions ici une influence directe de Bouts.

Notre tableau semble prouver, du reste, que ces Vierges de Memling, figurées en pied, assises sur un banc ou sur un trône ont, pour prototype, comme l'avait déjà indiqué Mr. Hulin de Loo, la Vierge de Bouts entre Saint Pierre et St. Paul, aujourd'hui à la National Gallery; le geste en effet de la main feuilletant le livre est le même à Bruges et à Londres, et de grandes analogies se remarquent dans les draperies, no-

tamment dans le manteau ramené au-dessus de la tête. La Vierge assise à côté d'une fenêtre ouverte avait déjà été peinte par Bouts, et celui-ci l'a peut-être empruntée à Van Eyck. L'ordonnance générale de notre panneau avec le grand drap d'honneur prenant toute la largeur de la pièce et le baldaquin, rappelle du reste dans l'ensemble le milieu où sont placées les Vierges de Ince Hall (aujourd'hui à Melbourne) et de l'Institut Städel à Francfort, dues toutes deux à la main géniale de Jean. Ajoutons que d'après une tradition le tableau aurait appartenu au duc d'Arenberg, qui a possédé aussi de nombreux primitifs provenant de Bruges et aujourd'hui au Musée de Bruxelles.

En résumé voici une œuvre de grâce heureuse et fraîche, attachante même dans ses hésitations, une belle page de couleurs franches et savoureuses; pour l'histoire de l'art un document précieux qui nous aidera à mieux comprendre la formation de Memling, sa liaison avec ses prédécesseurs, qui jettera un jour nouveau sur tout un moment jusqu'ici peu connu, de sa carrière.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE :

Voll (Karl) : Memling. (Klassiker der Kunst, t. 14).

Hulin de Loo — Cours de Licence, 1924: Memling.

Friedländer (Max J.) : Die Altniederländische Malerei, t. III. Dierick Bouts. Berlin, 1925.

Catalogue de l'Exposition d'Art Belge et Flamand, Burlington House, Londres, Janvier-Février 1927. N° 43.





SUCCESSEUR DE PETRUS CHRISTUS TRAVAILLANT DANS LE DERNIER QUART DU XVme SIECLE.
CHRIST BENISSANT ET VIERGE EN PRIERE.

Panneau de chêne : H. 30 cms. L. 43,5 cms.

SUR un fond noir se détache à droite (à la gauche du spectateur) le Christ, maître de l'Univers, en robe grise avec un manteau vieux rouge aux broderies d'or, tenant dans la main gauche le globe du monde, figuré par une sphère de verre garnie de métal; la main droite est levée en un geste de bénédiction. De l'autre côté la Vierge dans l'attitude de la prière, en robe rouge et grand manteau bleu foncé, recouvrant la tête que protège une coiffe blanche.

La particularité de cette peinture, c'est de réunir sur un même panneau deux personnages qui originairement devaient former diptyque. Notons cependant que déjà nous trouvons pareil exemple chez le Maître de Flémalle (le présumé Campin) : Vierge en prière et Christ bénissant de la collection Johnson à Philadelphie.

L'auteur de notre tableau n'est certainement pas un grand artiste, mais son œuvre n'en est pas moins intéressante : elle nous montre à Bruges après Petrus Christus la survivance des anciennes traditions eyckiennes. Il est facile en effet de recon-

naître que nous avons ici, plus ou moins déformé, le type du Christ peint par Jean et qui ne nous est plus connu que par des copies, assez nombreuses du reste. L'une d'elles, récemment dans le commerce en Angleterre, venant de Newcastle, est peut-être la plus rapprochée de l'original. D'autres répliques existent au Musée de Berlin (n° 28) et au Musée de Bruges notamment, venant très probablement de deux originaux distincts, car l'éclairage de la figure, et la date portée sur le cadre, diffèrent dans les deux cas. La Vierge semble aussi se rattacher au groupe eyckien, et l'on peut trouver quelque lointaine analogie avec les Saintes Femmes au tombeau de la collection Cook à Richmond.

Notre panneau nous semble donc exécuté par quelque successeur de Petrus Christus, travaillant à Bruges vers 1460-1490, bizarrement fidèle à d'anciennes formules alors que déjà l'art de Gérard David apportait d'autres préoccupations et allait bientôt conduire à d'autres possibilités. Mr. Hulin de Loo connaît de la même main un autre tableau formé aussi comme le nôtre de deux personnages de diptyque : une Vierge à mi-corps avec l'Enfant et à côté un donateur avec Saint Etienne.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE :

Friedländer (Max J.) : Die Altniederländische Malerei, t. I, Berlin, 1924, p. 116-117. Pl. 47.



MAITRE DES PORTRAITS BARONCELLI. ANNONCIATION DANS UN INTERIEUR.

Panneau de chêne : H. 39 cms. L. 49 cms.

DANS une chambre à coucher, éclairée par une fenêtre que l'on voit au fond du tableau, La Vierge en robe bleu foncé, avec manchettes de fourrure grise, est agenouillée devant un prie-dieu, que recouvre son ample manteau vieux-rouge. Derrière elle, un lit au baldaquin et aux courtines de drap vert. Sur un bahut des ustensiles de faïence et de métal, un vase avec couvercle en cuivre repoussé; sous la fenêtre un banc de bois avec coussins rouges. L'ange est en manteau blanc bleuté avec chape de brocart vieil or, à revers orangé et garniture de pierres précieuses et de perles. A noter que dans la fenêtre on aperçoit les traces d'un monogramme (I P ?) et des restes d'armoiries qui n'ont pu encore être identifiées.

C'est à Mr Hulin de Loo que nous devons l'attribution de ce tableau au Maître des Portraits Baroncelli, l'un des successeurs de Petrus Christus. Notre artiste devait vivre

à peu près à la même époque que l'auteur du panneau précédent, mais il semble beaucoup mieux doué. Mr. Hulin de Loo qui prépare une étude sur ce peintre, et apportera des documents nouveaux, a pris comme point de départ de son groupement deux portraits du Musée des Offices de Florence. Ceux-ci représentent, comme l'a montré Warburg dès 1902, Pierantonio Bandini Baroncelli, et sa femme née Bonciani ; le mariage n'ayant eu lieu qu'en 1489, les figures du Musée de Florence sont sûrement postérieures à cette date ; d'autre part elles ne peuvent guère avoir été exécutées après 1499, car elles paraissent faites d'après nature, et cette année-là Pierantonio mourut au siège de Pise. Ce Pierantonio fut à Bruges à partir de 1480 l'agent des Médicis et il succéda dans ce poste à Tommaso Portinari, qui figure sur le retable de Van der Goes à Florence. Voici donc en dehors des considérations de métier qui montrent du reste des rapports assez étroits avec Petrus Christus, définies la région et la période d'activité de notre artiste.

Autour de ces deux portraits viendraient se grouper, d'abord un tableau de l'ancienne collection Labouchère, qui passa il y a quelques années dans le commerce à Londres ; il représente une religieuse, d'un ordre inconnu entre un donateur et deux donatrices ; puis notre Annonciation qui paraît par certains détails (les manches de fourrure par exemple) annoncer le voisinage de 1500. En comparant la technique de notre panneau et celle des deux portraits de Florence, il est aisé de voir

qu'il s'agit bien d'une seule et même main ; que l'on rapproche par exemple la figure de notre Vierge de la jeune femme des Offices : même façon de faire le nez avec un méplat accentué, même manière de tracer l'arc des sourcils fortement relevé ; le modèle du menton, de la joue, du front est aussi semblable; les mains, plutôt osseuses, aux ongles nettement marqués sont fort voisines.

Nous avons dans cette œuvre un excellent exemple de ce que pouvait être à Bruges la peinture traditionnelle aux premières années du XVIe. siècle. Nous la voyons hantée de souvenirs, chargée de formules qui remontent, à peine modifiées au premier tiers du siècle précédent. Le banc sous la fenêtre avec les deux coussins, le vase avec le lys, la porte entr'ouverte, tout ceci ne vient-il pas plus ou moins directement du Maître de Flémalle ? Le lit rappelle les Annonciations de Van der Weyden ; le détail le plus personnel serait peut-être ici la nature morte des ustensiles disposés sur le buffet et qui par leur forme et leur matière (la faïence) semblent différer des motifs analogues employés au XVe. siècle, et ont sans doute été copiés d'après nature.

A côté des recherches de Gérard David, des nouveautés qu'un Jean Provost va bientôt apporter, nous voyons, par les deux tableaux que nous venons d'étudier, nombre d'artistes se contentant à Bruges de piller le passé, vivant d'emprunts et de copies, ayant perdu toute faculté créatrice. Ils restaient encore capables cependant, par l'excellence de leur métier, de

créer de jolies pages, comme celle que nous avons sous les yeux, et ceci n'est nullement négligeable.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE :

Warburg (A.) : Flandrische Kunst und Florentinische Frührenaissance, (Jahrb. der K. preuss. Kunsts : Berlin, 1902, t. 23, p. 247-266, voir p. 264 et fig. 9 et 10).

Winkler (Friedrich) : Die Altniederländische Malerei. Berlin, 1924, p. 374.





COMMENCEMENT DU XVIe. SIECLE. ❧ ST. FRANÇOIS D'ASSISE DEBOUT DANS UN PAYSAGE.

Panneau de chêne : H. 51 cms L. 28 cms.

SAINT François d'Assise est ici représenté debout dans la campagne, avec les stigmates aux mains et aux pieds ; ses vêtements sont gris et il tient un livre rouge dans la main gauche. Le paysage, est traité d'une façon tout à fait remarquable, avec un sens des variations de la lumière, et des subtilités d'atmosphère, qui dénote un peintre doué d'un grand talent. Il faut noter les tons d'un vert très franc au premier plan qui vont ensuite en se dégradant par des gris très purs jusqu'aux montagnes bleues des lointains.

❧ Le tableau au premier abord produit un étrange effet, et sort de ce que nous avons coutume de voir dans le XVIe. siècle flamand. Cette impression vient, supposons - nous, de ce que notre auteur inconnu s'est inspiré pour la figure du Saint, d'un modèle italien, qu'il a peut - être copié textuellement, et placé dans un paysage qui, lui, est bien de sa composition. Il est certain que notre Saint François par l'inclinaison de la tête, par le long nez droit, par la pose des mains et des pieds, par plusieurs détails du costume, (la corde, par

exemple, semblablement placée) rappelle en bien des points ces curieux portraits attribués à Margaritone d'Arezzo et que l'on voit aux Musées de Sienne et d'Arezzo et aussi au Vatican ; celui de cette dernière galerie, semble encore plus que les autres un lointain prototype de notre Saint. Bien entendu nous ne croyons pas que notre flamand du XVIe. siècle se soit directement inspiré de cette image de Margaritone ; mais nous savons, notamment par une fresque du Barna à la Cathédrale d'Arezzo représentant une Crucifixion avec plusieurs saints (vers 1340 ?), que les artistes italiens ont repris, en les modifiant plus ou moins au goût de l'époque, ces portraits de St. François : ils passaient en effet pour avoir été faits d'après un original datant de la vie du Saint, et ce serait l'une de ces répliques postérieures que notre peintre aurait utilisée.

Cette supposition se trouverait peut-être renforcée par l'inscription qui est peinte sur le chanfrein du cadre, à l'intérieur :

« Dit belde es ghemaect naer trechte ghelyke »
« Dat Sente Frantzoys ghync op eerderycke »
« Zulc was Frantzoys zyns levens-tyd »
« Dus meerct syn wese, de Wonde en tabyt »

L'on peut traduire ainsi : « L'image est faite d'après la ressemblance parfaite que St. François avait quand il marchait sur terre ; ainsi était François au temps de sa vie. Admirez son aspect, ses blessures, son habit. »

Comme les figures de Margaritone, notre Saint se réclame d'un original fait d'après le modèle.

Ce tableau fort particulier qui jette dans le XVIe. siècle flamand une note spéciale et montre un raffinement remarquable dans toute la partie du paysage avait été déjà signalé et décrit par James Weale, en 1867, alors qu'il appartenait encore au docteur Demeyer de Bruges.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE :

Van Marle (R.) : The Development of the Italian Schools of Painting, La Haye. Voir t. I, (1923), p. 335 et t. II, (1924), p. 299 et t. V, (1925), p. 425, fig. 246.

James Weale : Tableaux de l'ancienne école néerlandaise exposés à Bruges en septembre 1867. Voir n° 20.

Catalogue de l'Exposition d'Art Belge et Flamand, Burlington House, Londres, Janvier-Février 1927. N° 91.


ER.



JEAN PROVOST. ✿ VIERGE ET ENFANT DANS UN PAYSAGE.

Panneau de chêne : H. 32,5 cms. L. 23,5 cms.

VINGT ans à peine se sont écoulés depuis l'exécution des panneaux précédents, et déjà nous pénétrons avec Jean Provost dans un monde différent. Nous quittons les traditions de Bruges au XVe. siècle, pour trouver un artiste, né à Mons, ayant passé par Anvers, et qui sera dans la vieille ville des Van Eyck, des Christus et des Memling, l'un des promoteurs des nouvelles idées, toutes impregnées d'humanisme et de culture.

✿ Notre Vierge, sous ce rapport, est fort caractéristique car elle proclame nettement l'influence de Joos van Clève (le Maître de la Mort de Marie), dont l'atelier d'Anvers fut, on le sait, si fortement dominé par les modèles italiens et spécialement par l'Ecole du Vinci. Notre peinture est actuellement, croyons - nous, l'une des seules productions de Provost où Mr. Hulin de Loo qui, dès 1902, dans une magistrale étude, reconstituait l'œuvre du peintre, ait pu noter des emprunts évidents au Maître de la Mort de Marie.

✿ De Joos van Clève l'expression, la pose de la tête et

surtout cet essai de sourire si particulier ; nous sommes très près ici de la « Vierge faisaint boire l'Enfant dans un verre », autrefois dans la collection Rodolphe Kann à Paris, de la « Vierge avec l'Enfant dormant » au Fitz-William Museum de Cambridge. Les mains au contraire suffiraient à signer « Provost » le tableau : doigts longs et effilés avec le détail significatif du premier doigt plié vers le pouce, les deux dernières phalanges restant toutes droites ; la main gauche avec les doigts en fourchette presque parallèles, l'intervalle entre les premiers étant seul curviligne, la séparation pour les suivants se marquant par une simple ligne. Remarquons que le peintre semble avoir repris presque textuellement son motif de fleurs tenues entre le pouce et l'index, à sa propre Madone de la National Gallery (n° 713), œuvre de jeunesse, où se notent des réminiscences de Memling.

Notre Vierge se placerait dans l'œuvre de Provost aux environs de 1520 ; elle fut exécutée sans doute peu après l'apparition (1515-1520) des deux Madones du Maître de la Mort de Marie dont nous parlions tout à l'heure et qui durent frapper notre peintre. Elle viendrait après la Vierge de la National Gallery et précéderait de quatre à cinq ans le tableau-type de la dernière période, le Jugement dernier du Musée de Bruges daté de 1525 par des documents certains. On sait que l'artiste devait mourir dès 1529.

Bien que les qualités dominantes de Provost ne soient pas celles d'un coloriste éminent, la page cependant forme une

harmonie agréable avec le grand manteau vieux - rouge de la Vierge, sa robe bleu foncé doublée de fourrure grise, les manches de son corsage vieil or. Les taches des riches pierreries qui bordent la draperie, des pâquerettes, des pensées et des iris égayent tout le panneau ; on peut remarquer que le peintre s'est plu à nettement indiquer la différence de coloration des chairs chez la Mère et chez l'Enfant.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE :

Hulin de Loo : Quelques peintres brugeois de la première moitié du XVIe siècle. (L'Art et la Vie (Kunst en Leven) 1902, 5e, livraison, p. 1-40). Etude fondamentale pour Provost.

Baldass (Ludwig) : Joos van Clève, Vienne, 1925. — Voir n° 29 et 30.

Catalogue de l'Exposition d'Art Belge et Flamand, Burlington House, Londres, Janvier-Février 1927. N° 219.


E. Renders



MANIERISTE ANVERSOIS VERS 1520. ❦ ATELIER DU MAITRE DE L'ADORATION DE GROOTE.

Panneau de chêne : H. 60 cms. L. 43 cms.

NOUS voyons ici le dernier acte du grand drame. Le corps du Christ est porté au jardin de Joseph d'Arimathie, près de la grotte qui servira de tombeau : le peintre, pour nous en avertir, a eu soin de montrer l'éloignement du Golgotha ; les saintes femmes et les disciples fidèles vont procéder à l'ensevelissement ; déjà le Christ est étendu sur le suaire : nous reconnaissons à gauche Joseph d'Arimathie, à son riche costume de velours violet foncé, avec bordures et amples parements de fourrure grise; des manches largement fendues laissent apercevoir le vêtement de brocart ; l'accoutrement luxueux se complète d'une pochette bleu foncé pendant sur le côté, de hautes bottes jaunes et d'un chapeau bleu avec des revers de couleur verte et orné d'un bijou important ; puis vient St. Jean en robe et manteau rouge soutenant la Vierge agenouillée devant son divin Fils ; elle est en robe et manteau bleus à bordure dorée ; un linge blanc couvre la tête et retombe sur les épaules ; derrière elle une sainte femme en manteau violet avec une robe verte et or,

et des manches jaunes. Nicodème vers la droite porte un manteau rouge qui, par de longues ouvertures, laisse passer les manches d'un vêtement bleu foncé ; on lui voit un col de fourrure et un chaperon brun-violet. Tout à fait à droite une sainte femme debout en robe bleu-vert et manteau blanc-bleuté. La Sainte Marie-Madeleine qui dispose le suaire sous les pieds du Christ, et tient le vase à parfums, est vêtue d'une robe de brocart avec des manches bleutées, et d'un manteau vert ; une coiffe blanche couvre sa tête.

C'est Mr Hulin de Loo qui le premier rapprocha ce tableau de l'Adoration des Mages de la collection de Groote à Kitzburg. On sait que cette Adoration est la peinture type autour de laquelle Mr. Friedländer a rassemblé son groupe C des Maniéristes anversois. Nous avons là, non pas un personnalité définie mais un ensemble de différents artistes travaillant peut-être pour un même atelier, obéissant à certaines modes, adoptant certains traits communs. C'est ainsi que les personnages dans les tableaux de cette division C, sont fréquemment représentés la bouche ouverte, montrant deux dents qui laissent entre elles un certain espace ; nous constatons pareil détail dans notre panneau et nous avons là une marque distinctive de cette classe particulière des maniéristes anversois. On sait que l'on désigne sous ce nom des peintres fort curieux qui travaillaient en grand nombre à Anvers entre 1500 et 1530 ; ils paraissent avoir eu une sorte d'organisation industrielle se rattachant plus ou moins directement à l'exécution et au

commerce, si important alors, des retables en bois sculpté. D'un éclectisme étonnant, ces Maniéristes utilisent avec adresse et intelligence tout ce que l'on a fait avant eux, aussi bien au Sud qu'au Nord des Pays-Bas, mais ils n'arrivent jamais à donner l'impression d'une œuvre personnelle conçue et exécutée par un véritable artiste.

Notre Piéta tout en faisant bien partie de cette catégorie C, semble dénoter une autre main que celle de l'Adoration des Mages de Groote ou que celle de l'Adoration de l'Institut Städel (acquise en 1907 et reproduite par Friedländer p. 77). La scène dans le tableau que nous étudions est caractérisée par un calme bien plus grand ; notre peintre dispose ses personnages un peu comme des statues, il accuse chez eux les lignes verticales ; l'on pourrait penser que c'est à Harlem qu'il s'est formé avant de venir travailler à Anvers. Le groupement dans son ensemble présente quelques rapports avec celui de Quentin Metsys dans sa célèbre Mise au Tombeau d'Anvers et avec celui d'une Lamentation sur Jésus attribuée à Jacob von Oostsanen et conservée au Musée d'Utrecht.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE :

Friedländer (Max J.) : Die Antwerpener Manieristen von 1520, (Jahrb. der K. preuss. Kunsts. Berlin, t. 36, 1915, p. 65-91, voir p. 78).







JOACHIM PATENIER OU SON ATELIER. ✤ SAINT JEROME DANS UN PAYSAGE.

Panneau de chêne : H. 37 cms. L. 47 cms.

JOACHIM Patenier, né sans doute à Bouvignes, formé peut - être à Bruges au voisinage de Gérard David, et travaillant à Anvers de 1515 à 1524 constitue l'un des éléments actifs qui vont au début du XVIe. siècle briser les anciennes formules et créer un art nouveau. Patenier, en effet, peut - être considéré comme le fondateur de la peinture de paysage, telle que nous la concevons aujourd'hui : sans doute il ne l'inventa pas de toutes pièces. Les traditions de l'Ecole de Harlem, les productions de Gérard de St. Jean, les recherches de Gérard David, et les géniales intuitions de Jérôme Bosch avaient déjà largement préparé les voies. Mais c'est chez Patenier que pour la première fois, le paysage est traité pour lui - même, non plus comme un fond de tapisserie, destiné à orner le sujet principal, scène religieuse ou saint personnage. Patenier renverse la proportion ; chez lui la nature, réelle ou imaginée, devient l'objet même de la peinture ; la

figure humaine, l'épisode sacré ne sont plus que l'accessoire.

Le tableau que nous étudions fait parfaitement comprendre cette évolution. Il suffit de le comparer à deux œuvres de Memling dont nous avons parlé, et où la nature cependant était déjà traitée : la jolie Sainte Marie-Madeleine inspirée de Van der Weyden, et la Vierge avec l'Enfant et un ange; on saisit quel chemin a été parcouru en moins de trois quarts de siècle. Chez Patenier l'espace et le ciel ont envahi tout le panneau; ils y régnent en maître. Voici trouvée la formule dont vit encore une partie importante de notre art moderne. Ceci deviendra plus clair encore avec l'apparition des grandes pages qui vont illustrer la seconde partie de la carrière, avec ces chefs d'œuvre qui s'appellent le « Charon » et le « St. Jérôme dans un paysage » au Prado, le « St. Christophe » de l'Escurial.

C'est plutôt à une période intermédiaire que semble appartenir la composition de notre St. Jérôme. Elle pourrait, croyons-nous, se placer au voisinage du « Baptême du Christ » (à Vienne) avec lequel elle présente des points de contact : nous serions donc avant ou très peu après l'installation à Anvers (1515). Avons-nous là un tableau qui soit de la main même de Patenier ? nous n'oserions actuellement nous prononcer. Autour du noyau central, bien déterminé, constitué dans l'œuvre du maître par ces grandes peintures citées plus haut, et dont la

discrimination est facile, se pressent en grand nombre, d'autres productions; celles-ci, comme notre panneau, possèdent tous les caractères du style de Patenier, montrent même des analogies de métier sans offrir cependant cet accent particulier qui marque dans une carrière d'artiste les trouvailles heureuses et les réussites triomphantes; plusieurs sont sûrement de la main même du maître, mais comment actuellement les discerner des meilleurs travaux d'école exécutés par des élèves bien doués, habiles et nombreux ? La question ne nous paraît pas pouvoir être tranchée pour l'instant. Il faudrait peut-être attendre qu'une Exposition du paysage au temps de Patenier vienne permettre de fructueuses comparaisons.

Tout ce que nous pouvons dire, c'est que la figure même du Saint Jérôme en grand manteau violet n'est pas de la main de Patenier et c'est le cas pour beaucoup des tableaux du Maître; dans la partie de paysage par contre nous voyons des analogies de conception et de métier avec le Baptême de Vienne : par exemple dans la façon dont sont rendus les jeux de lumière sur l'eau du fleuve, et dont sont traitées les rives et les broussailles à droite : l'ordonnance générale, la disposition des plans d'ombre témoignent de rapports avec des peintures, que MM. Friedländer et Baldass n'hésitent pas à attribuer au maître lui-même, par exemple : le Martyre de Ste. Catherine au Musée de Vienne, l'Ascension de Ste. Marie-Madeleine de l'ancienne collection Crespi à Rome.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE :

- *Baldass (Ludwig von) : Die Niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Bruegel, (Jahrb. der Kunsthist. Sammlg. Vienne, 1918, t. 34, p. 111-157, voir p. 113).*
- *Friedländer (Max J.) : Van Eyck bis Bruegel. Berlin, 1921, p. 99-110.*
- *Catalogue de l'Exposition d'Art Belge et Flamand, Burlington House, Londres, Janvier-Février 1927. N° 109.*





JAN GOSSART DIT MABUSE. ❧ LES INSTRUMENTS DE LA PASSION PORTES PAR DES ANGELOTS. ❧ ORIGINAL ?

Panneau de chêne : H. 31 cms. L. 10,5 cms pour chaque volet.

CES petits volets présentent un double intérêt. Ils ont d'abord une signification générale; mieux que de longues dissertations, ils nous révèlent par une simple comparaison quel profond changement de mentalité s'est fait en moins d'un siècle chez les artistes des Pays-Bas. Le sujet ici est à peu près le même que dans une partie de ces jolis tableaux de forme archaïque, où l'on voit autour d'un Crucifix des anges volant au milieu d'un ciel tout parsemé d'étoiles, et tenant les instruments de la Passion. A propos du Christ de Pitié (notice n° 3) nous avons parlé de ces scènes qui se datent approximativement du milieu du XVe. siècle. Que l'on rapproche ces anges de nos « putti » qui furent probablement exécutés dans le premier tiers du XVIe. siècle, et l'on comprendra au premier coup d'œil le bouleversement profond qu'apportent dans les esprits, dans les cœurs, dans les mœurs comme dans les goûts l'humanisme et la renaissance. D'un côté

tout est sentiment et rêverie mystique; les anges ont à peine un semblant de corps; ils ne vivent que par leur expression tendre et sérieuse, dominés tout entiers par la grandeur du sacrifice divin. Dans nos volets au contraire c'est la joie des corps potelés d'enfants, tout frais et tout roses aux jolies ailes irisées de bleu, de vert et de rouge, se détachant sur un fond jaune de Naples, au milieu de nuages gris et bleus; nos angelots ne voient dans les accessoires des plus affreux supplices que des sujets de plaisirs et de jeux; ils transforment la Passion en triomphe. C'est la marque des temps et aussi la marque propre de Gossart, esprit réaliste, passionné de beauté sensuelle. Tout cela est nouveau dans l'art des Flandres.

Monsieur Renders lorsqu'il acquit ces deux panneaux, les trouva comme volets d'un cadre central (qui existe encore) contenant une copie mauvaise et tardive (XVII[e] siècle) du célèbre « Christ au Pilori » de Gossart, que nous ne connaissons plus que par de fort nombreuses répliques. Notre collectionneur avisé fut ainsi tout naturellement amené à supposer qu'au centre de son triptyque avait été à l'origine représentée la même scène, sur un panneau contemporain des volets, et disparu depuis; nous aurions donc avec ces angelots la composition primitivement conçue par Gossart pour accompagner le Christ au Pilori. Etant donné que les sujets concordent parfaitement, que les mesures sont assez voisines et que nos deux peintures sont d'une jolie facture qui dénote en tout cas l'entourage immédiat du Maître, cette supposition paraît fort plausible.

Un argument en faveur de cette thèse pourrait être tiré de la remarque suivante : contrairement à ce qui se passe habituellement pour les peintures représentant les instruments de la Passion, la colonne ne figure pas dans nos petits panneaux; ceci semblerait indiquer qu'on la voyait ailleurs, c. à. d. dans la partie centrale, où elle apparait justement derrière le Christ au Pilori. Gossart aurait donc établi son tableau comme un triptyque et nous aurions ici, sinon les originaux eux-mêmes des volets, du moins de très bonnes répliques faites dans l'atelier du Maître.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE :

Bautier (Pierre) : Le Christ au Pilori de Mabuse, (Revue de l'Art. Anvers, 1921, p. 32-38).

Friedländer (Max J.) : Von Eyck bis Bruegel. Berlin, 1921, p. 121-134.

Catalogue de l'Exposition d'Art Belge et Flamand, Burlington House, Londres, Janvier-Février 1927. N° 179.








ER

ECOLE DE BRUGES. PREMIER TIERS DU XVIe SIECLE. LA VIERGE TENANT L'ENFANT DEBOUT SUR SES GENOUX.

Panneau de chêne : H. 21,5 cms. L. 17 cms.

SE détachant sur un fond vert, la Vierge assise, est vue jusqu'aux genoux. Elle porte un grand manteau vieux-rouge jeté au-dessus d'une robe bleu foncé à manches d'or, et tient contre elle l'Enfant debout. Celui-ci couvert en partie d'un mince voile blanc appuie sa joue à celle de sa Mère, et de ses bras cherche à lui entourer le cou.

On connaît de cette Vierge un grand nombre de répliques se rapportant, les unes à la manière d'Isenbrant, les autres à celle d'Ambrosius Benson; quelques-unes paraissent dériver de Quentin Metsys. Mr Friedrich Winkler dans son livre si documenté sur Van der Weyden énumère plusieurs de ces répliques et prouve que cette composition doit remonter à Rogier; il se base principalement pour sa démonstration sur un dessin conservé au Cabinet des Estampes de Dresde et qui représente, dans un style apparenté à celui de Van der Weyden, une Vierge de

même attitude que la nôtre, mais assise à terre cette fois sous un portique à colonnes, ouvert en partie sur un paysage.

C'est à l'Italie, nous semble-t-il que Rogier dut emprunter, indirectement sans doute, la pose particulière de la Vierge et de l'Enfant. En effet nous pouvons constater tout au long du XIVe siècle, dans la peinture italienne, à Florence, à Sienne, en Ombrie, la persistance de ce motif : une Vierge assise tenant debout l'Enfant qui cherche à l'embrasser. Un des plus anciens prototypes paraît être une Vierge florentine du commencement du XIVe siècle dans l'Eglise San Lorenzo à Vicchio di Rimmaggio où l'Enfant a la jambe droite pliée et avancée, geste dont un souvenir paraît se retrouver dans notre panneau. Bernardo Daddi dans un triptyque de 1333 au Bigallo de Florence, reprit ce groupe que l'Ecole d'Ombrie répéta fréquemment en rapprochant la joue de l'Enfant de celle de la Mère, à peu près comme dans notre tableau.

Notre Vierge, assez belle de couleurs pècherait plutôt par une certaine faiblesse de dessin. Un enveloppement marqué des contours, une mollesse et une rondeur générale dans le rendu des formes la rattacheraient à l'école Brugeoise, au premier tiers du XVIe. siècle.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE :

Winkler (Friedrich) : Der Meister von Flemalle ou Rogier Van der Weyden. Strasbourg, 1913. Voir p. 65-67.

Perkins (F. M.) : Un altro quadro primitivo inedito, (Rassegna d'Arte, 1916, p. 156).



ECOLE DE QUENTIN METSYS VERS 1540. ❧ PORTRAIT D'HOMME AU CHAPEAU NOIR.

Panneau de chêne : 17 cms. de diamètre.

REMPLISSANT presque toute la surface du tondo, une tête d'homme est ici rendue dans un coloris frais et soigné qui indique de solides qualités de peintre. Le modèle dans la force de l'âge est vu jusqu'aux épaules seulement; il est vêtu d'un manteau noir, entr'ouvert sur une veste damassée de même couleur; par l'entrebaillement apparaît un gilet rouge brodé d'or et une chemisette blanche. Un chapeau également noir s'oppose au fond qui est d'un vert tirant sur le bleu.

❧ Les modes, aussi bien que les caractéristiques de la palette, le passage adouci des ombres aux clairs, et cette sorte de vapeur légère qui noie tous les contours, héritage direct des recherches et des découvertes de Léonard de Vinci, tout contribue à dater le panneau des environs de 1540.

❧ Mr Hulin de Loo a rattaché ce portrait à l'Ecole de Quentin Metsys; déjà les particularités proprement picturales

suffisaient à faire pressentir un atelier Anversois au début du XVIe. siècle ; mais le savant professeur a reconnu en plus quelques traits, qui viennent directement de Metsys, et lui appartiennent en propre, à lui et à son groupe.

La façon, très particulière d'abord dont est placé le modèle : le corps de face, la tête de trois quarts et le regard de nouveau de face, avec en plus ce mouvement très spécial du cou un peu tendu en avant, comme pour regarder derrière un arbre ou derrière un coin. Puis un détail technique : dans ce trois-quarts la bouche n'est pas orientée dans la même direction que le nez : elle est rejetée davantage vers le milieu de la figure. Ce sont là, dirait-on, des marques de fabrique du Maître qui reviennent sans cesse dans ses œuvres les plus typiques et les plus représentatives telles que la famille de Ste. Anne au Musée de Bruxelles et l'Ensevelissement célèbre du Musée d'Anvers.

Les yeux par contre ne sont pas ceux de Quentin : plus ronds ils ont des paupières plus grosses et ils sont faits plus lourdement, moins bien fondus avec l'ensemble du visage; il manque aussi ces ombres si particulières qui se voient sur le fond neutre dans presque tous les portraits de Metsys.

En résumé nous avons ici une œuvre pleine de vie, empreinte d'un certain charme : elle nous montre la tradition et l'influence du Maître se continuant à Anvers même après sa disparition.



BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE :

Friedländer (Max J.) : Von Eyck bis Bruegel. Berlin, 1921, p. 89-98.

Hulin de Loo (G.) : An unknown portrait by Quinten Metsys, (Burlington Magazine, May 1924, p. 212-216).

Catalogue de l'Exposition d'Art Belge et Flamand, Burlington House, Londres, Janvier-Février 1927. N° 165.










SR

TABLE DES MATIÈRES
AVEC NOTES DOCUMENTAIRES

Introduction 9

I. — Maître de la Sainte Véronique dit Meister Wilhelm. — Christ de Pitié entre la Vierge et Sainte Catherine 29

Panneau et cadre chêne, d'une seule pièce, dim. 41 ctm. × 24 ctm.

Acheté en Allemagne par le collectionneur Désiré de la Rue, Bruxelles, décédé en 1894. Entré par héritage dans la collection Edouard van Speybrouck, Bruges.

Exposition Burlington Fine-Arts Club, janvier 1927, Londres.

II. — Maître Franco-Flamand travaillant pour le Duc de Berry vers 1400. — Calvaire. . . . 37

Panneau chêne, dim. 27 ctm. × 18 ctm., épaisseur du panneau 8 mm., le revers du panneau est peint et jaspé.

Acheté à Lyon en 1865 par le collectionneur Désiré de la Rue. Entré par héritage dans la collection Ed. van Speybrouck, Bruges.

Catalogue Exposition d'Art Belge et Flamand, Burlington House, 1927, Londres, n° 4.

III. — Christ de Pitié Bénédictin vers 1420-1440. . 45

Panneau chêne, dim. 45 ctm. × 30,5 ctm. — Cadre chêne de l'époque.

Provient de Liége et acheté à Bruges dans le commerce.

Catalogue Exposition de l'Art Belge Ancien et Moderne, 1926, Berne, n° 2.

Catalogue Exposition d'Art Flamand et Belge, Burlington House, 1927, Londres, n° 6.

IV. — Rogier Van der Weyden. — Vierge nourrissant l'Enfant 53

Panneau chêne, dim. 24 ctm. × 20 ctm. — Acheté à Alost par Mr De Meeter. Entra en 1902 dans la collection Paul de Decker, Abbaye, Forest.

Catalogue Exposition d'Art Belge et Flamand, Burlington House, 1927, Londres, n° 36.

V. — Rogier Van der Weyden. — Vierge et Enfant. — Volet du Diptyque de Jehan Gros. . . . 59

Panneau chêne, dim. 37 ctm. × 27 ctm. — Collection van Caloen de Basseghem, Bruges. Acheté en 1888 par Mr A. Moulaert, avocat, Bruges.

Catalogue Exposition de l'Art Belge Ancien et Moderne, 1926, Berne, n° 5.

Catalogue Exposition d'Art Belge et Flamand, Burlington House, 1927, Londres, n° 38.

VI. — Memling. — Sainte Marie-Madeleine. — Volet de Triptyque 67

Panneau chêne, dim. 33,5 ctm. × 26,5 ctm.

Entra en 1870 dans la collection de Mademoiselle Marie-Thérèse Van Duyse, fille du poète flamand Prudens Van Duyse, Gand.

Catalogue Exposition de l'Art Belge Ancien et Moderne, 1926, Berne, n° 7.

Catalogue Exposition d'Art Belge et Flamand, Burlington House, 1927, Londres, n° 42.

VII. — Memling. — Vierge avec l'Enfant et un ange dans un intérieur 77

Panneau chêne, dim. 22 ctm. × 13,5 ctm.

Provient de la collection du Duc d'Arenberg qui le céda à son bibliothécaire Mr De Cauwer. Entra en 1895 dans la collection Paul de Decker, Abbaye, Forest.

Catalogue Exposition d'Art Flamand et Belge, Burlington House, 1927, Londres, n° 43.

VIII. — Successeur de Petrus Christus travaillant dans le dernier quart du 15me siècle. — Christ bénissant et Vierge en prière 83

Panneau chêne, dim. 30 ctm. × 43,5 ctm. Cadre chêne de l'époque.

Collection De Sadeler, Bruges. Entra dans le commerce en 1917.

Catalogue Exposition de l'Art Belge Ancien et Moderne, 1926, Berne, n° 8.

IX. — Maître des portraits Baroncelli. — Annonciation, dans un intérieur 87

Panneau chêne, dim. 39 ctm. × 49 ctm. Provient de la vente de la collection P. J. Vincke, Bruges, en 1891.

X. — Commencement du 16me siècle. — St. François d'Assise debout dans un paysage. . . . 93

Panneau chêne, dim. 51 ctm. × 28 ctm. Cadre de l'époque.

Provient de la collection du D^{r} De Meyer, Bruges.

Catalogue Exposition Tableaux de l'ancienne école néerlandaise, exposés à Bruges en septembre 1867, n° 20.

Catalogue Exposition d'Art Flamand et Belge, Burlington House, 1927, Londres, n° 91.

XI. — Jean Provost. — Vierge et Enfant dans un paysage. 99

Panneau chêne, dim. 32,5 ctm. × 23,5 ctm. — Entra par héritage dans la collection Desmet, négociant à Bruges.

Catalogue Exposition de l'Art Belge Ancien et Moderne, 1926, Berne, n° 12.

Catalogue Exposition d'Art Flamand et Belge, Burlington House, 1927, Londres, n° 219.

XII. — Manièriste Anversois vers 1520. — Atelier du Maître de l'Adoration de Groote. . . . 105

Panneau chêne, dim. 60 ctm. × 43 ctm. — Acheté à Cadix, Espagne, en 1913.

XIII. — Joachim Patenier ou son atelier. — Saint Jérome dans un paysage. 111

Panneau chêne, dim. 37 ctm. × 47 ctm. — Collection A. De Meester, Bruges.

Catalogue Exposition des Primitifs flamands, Bruges, 1902, n° 203.

Catalogue Exposition de l'Art Belge Ancien et Moderne, 1926, Berne, n° 19.

Catalogue Exposition d'Art Belge et Flamand, Burlington House, 1927, Londres, n° 109.

XIV. — Jan Gossart dit Mabuse. — Les instruments de la Passion portés par des angelots. — Original ? . 117

Deux petits panneaux chêne, dim. 31 ctm. × 10,5 ctm. Cadres de l'époque ; deux volets de triptyque dont le cadre central existe. Proviennent de Dixmude vers 1895-97.

Catalogue Exposition d'Art Flamand et Belge, Burlington House, 1927, Londres, n° 179.

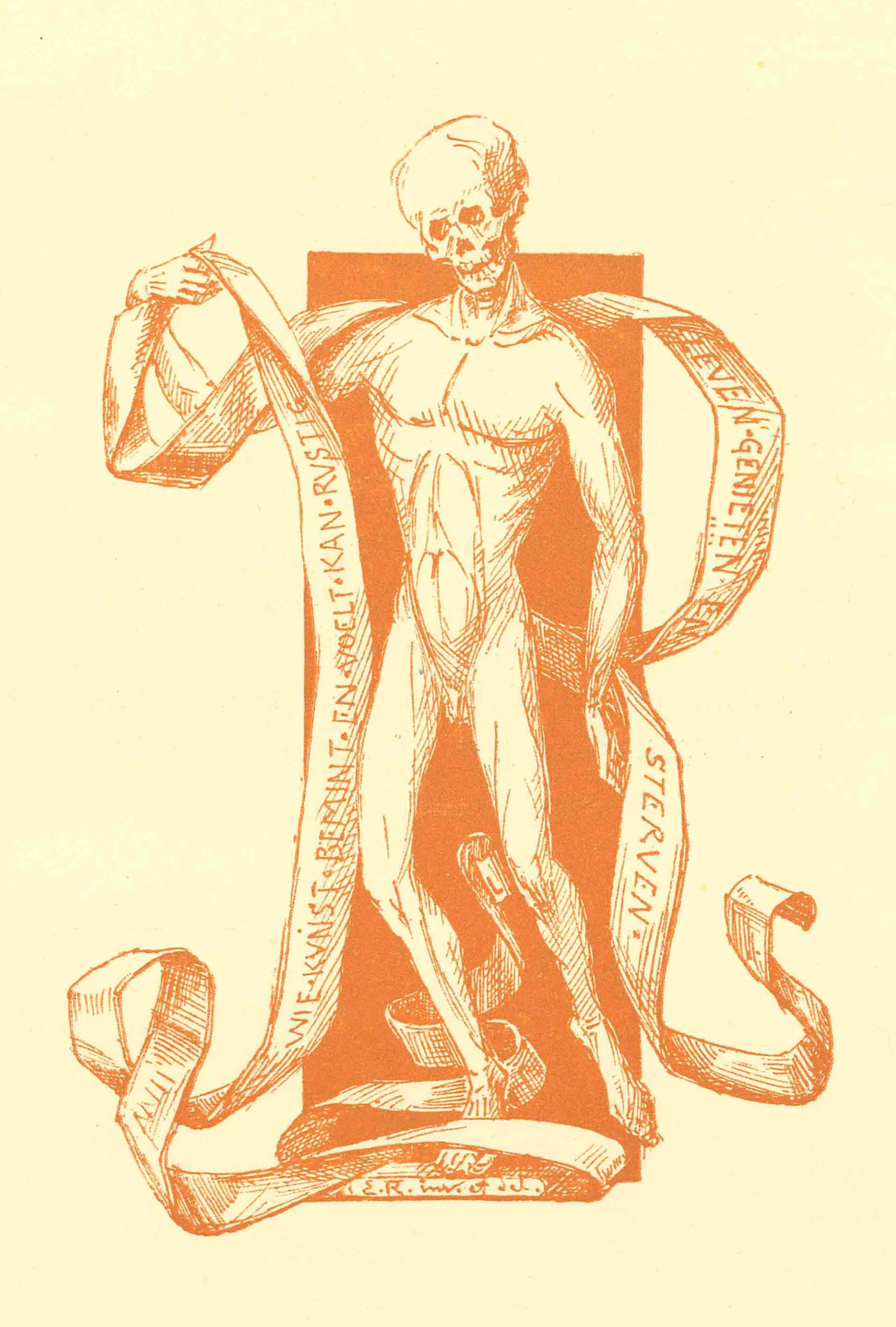
XV. — Ecole de Bruges. Premier tiers du 15me siècle. — La Vierge tenant l'Enfant debout sur ses genoux. 125

Panneau chêne, dim. 21,5 ctm. × 17 ctm. — Provient de Bruges.

XVI. — Ecole de Quentin Metsys, vers 1540. — Portrait d'homme au chapeau noir. 129

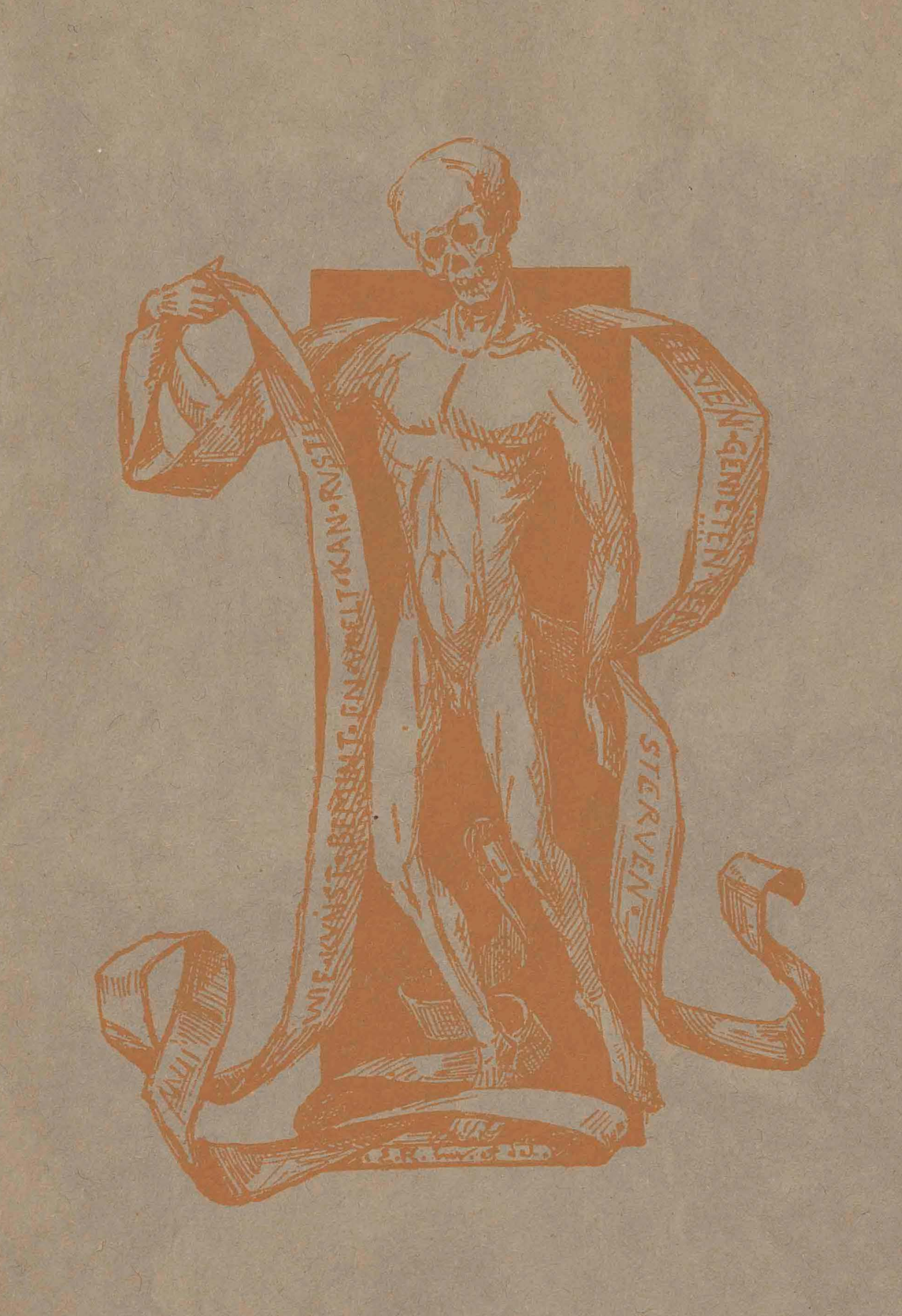
Panneau chêne, diamètre 17 centimètres. Collection Désiré de la Rue. Collection Ed. van Speybrouck, Bruges.

Catalogue Exposition d'Art Flamand et Belge, Burlington House, 1927, Londres, n° 165.


WIE·KUNST·BEMINT·EN·VOELT·KAN·RUSTIG
LEEVEN·GENIETEN·EN
STERVEN·
E.R. inv. et del.

COMPOSÉ ET IMPRIMÉ
PAR "LES PRESSES GRUUTHUUSE"
A BRUGES (BELGIQUE)
SUR JAPON DUJARDIN - CLICHÉS EN QUATRE COULEURS
DES ÉTABLISSEMENTS JEAN MALVAUX, BRUXELLES.

PRINTED IN BELGIUM.


LEVEN·GENIETEN·
STERVEN·